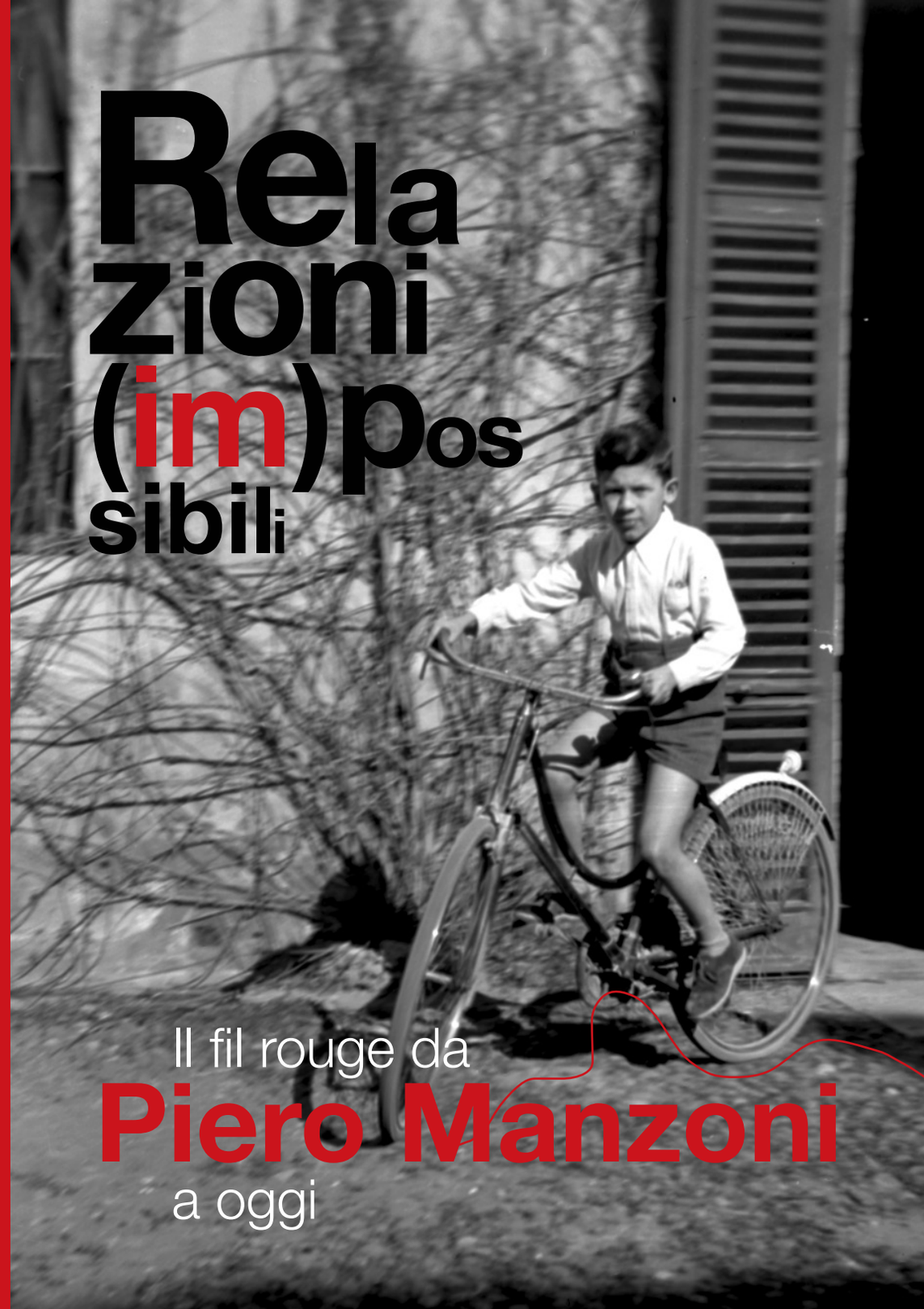
Sergio Breviario
Dario Buccino
Gianni Caravaggio
Nicolò Cecchella
Barbara Colombo
Massimo De Caria
Carlo Dell'Acqua
Paola Di Bello
Andrea Francolino
Carlo e Fabio Ingrassia
Piero Manzoni
Giovanni Morbin
Liliana Moro
Cesare Pietroiusti
David Reimondo
Fabio Roncato
Skygolpe

Relazioni (im)possibili



Il fil rouge da
Piero Manzoni
a oggi

Fondazione Piero Manzoni

Pro loco Soncino APS

MINISTERO DELLA CULTURA

Regione Lombardia

Provincia di Cremona

UNPLI LOMBARDIA

Relazioni (im)possibili

a cura di Demis Martinelli
e Rosalia Pasqualino di Marineo

Il fil rouge da Piero Manzoni a oggi

We are delighted that Piero Manzoni is returning in grand style to his birthplace after years of absence. Our family was in fact accustomed to spending holidays and part of the summer in Soncino, and we have many memories, especially of childhood, associated with this ancient village and games with Piero. However, this project presents Manzoni the artist who contributed so much to the renewal of art in Italy and further afield. And what better way to highlight this contribution than by flanking his work with that of more recent generations? The invited artists, in fact, show us how the trails blazed by Piero Manzoni have borne good, abundant and particularly varied fruit.

Our sincere thanks for making this project possible go to the artists, the authors of the essays, the curators and especially to the Pro loco – Museo della Stampa of Soncino which is housing the exhibition. We would particularly like to thank Giuseppe Cavalli, the dynamic and talented promoter of the events in Soncino dedicated to Manzoni on this anniversary.

Elena and Giuseppe Manzoni di Chiosca
President and Vice President of the Fondazione Piero Manzoni

Siamo lieti che Piero Manzoni ritorni in grande stile nel suo paese natale, dopo diversi anni in cui mancava. A Soncino, infatti, la nostra famiglia trascorreva le feste e parte dell'estate e diversi sono i ricordi, soprattutto d'infanzia, legati a questo antico borgo e ai giochi con Piero. Questo progetto però ci presenta Manzoni artista, che molto ha contribuito con il suo operato al rinnovamento dell'arte italiana e non solo. E quale modo migliore per evidenziare questo cambiamento, se non affiancando al suo lavoro quello delle generazioni più recenti? Gli artisti invitati, infatti, ci dimostrano come le strade aperte da Piero Manzoni abbiano dato buoni e numerosi frutti, tra di loro molto eterogenei.

Per aver reso possibile questo progetto, un sentito grazie va agli artisti, agli autori dei saggi, ai curatori ma innanzitutto alla Pro loco di Soncino e al Museo della Stampa che ospita la mostra, con un ringraziamento particolare a Giuseppe Cavalli, dinamico e capace promotore delle iniziative soncinesi dedicate a Manzoni in questo anniversario.

Elena e Giuseppe Manzoni di Chiosca
Presidente e Vicepresidente della Fondazione Piero Manzoni

On the occasion of the 60th anniversary of his death and the 90th of his birth, how could we not commemorate the figure of Piero Manzoni, one of the greatest artists to emerge in the stimulating cultural climate of the 1950s and 1960s.

Piero Manzoni was born in Soncino on the 13th of July 1933, and for this reason the Pro loco – Museo della Stampa of Soncino asked the Fondazione Piero Manzoni to work together to stage events in his birthplace.

The exhibition accompanied by this catalogue brings together numerous works by the *maestro*, including *Merda d'artista* (Artist's Shit) from 1961, perhaps Manzoni's most famous work while at the same time the most misunderstood.

I am confident that this review, curated by Demis Martinelli and Rosalia Pasqualino di Marineo, director of the Fondazione Piero Manzoni, will help expand our knowledge of Piero and the 16 artists who have taken up his legacy.

I would like to thank the sponsors, including a number of private individuals who have preferred to remain anonymous; it is thanks to their generosity and their recognition of the importance of the occasion that is has been possible to produce this catalogue, the exhibition, the previous initiatives and those that will follow in the coming months.

Giuseppe Cavalli
Delegated Councillor Museo Stampa Soncino

In occasione dei sessant'anni dalla morte e i novanta dalla nascita non era possibile non ricordare la figura di Piero Manzoni, uno dei più grandi artisti apparsi nel clima stimolante degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso.

Piero Manzoni è nato a Soncino il 13 luglio 1933, per questo motivo la Pro loco – Museo della Stampa di Soncino ha chiesto alla Fondazione Piero Manzoni di poter collaborare per realizzare degli eventi nella sua cittadina natia.

La mostra, di cui questo catalogo è parte integrante, raccoglie numerose opere del maestro, fra cui *Merda d'artista*, realizzata nel 1961, forse il lavoro più famoso e al tempo stesso meno compreso di Manzoni.

Confido che questa rassegna, curata da Demis Martinelli e Rosalia Pasqualino di Marineo, direttrice della Fondazione Piero Manzoni, possa servire ad approfondire la conoscenza di Piero e dei sedici artisti che ne hanno raccolto l'eredità.

Ringrazio gli sponsor, fra cui alcuni privati che preferiscono mantenere l'anonimato, perché è grazie alla loro generosità e alla sensibilità con cui hanno capito l'importanza della ricorrenza, che è stato possibile realizzare questo catalogo, la mostra, le precedenti iniziative e quelle che seguiranno nei prossimi mesi.

Giuseppe Cavalli
Consigliere delegato Museo Stampa Soncino

Possible relations

Demis Martinelli & Rosalia Pasqualino di Marineo

This exhibition and this book were born out of a desire to investigate relations. The first relation, which triggered all the others (or was it vice versa?), was that between Piero Manzoni and several artists of more recent generations, invited to exhibit with him at Soncino. Investigating the legacy of one of the mainstays of Italian art is neither always easy nor straightforward. Those making art today are certainly aware of Manzoni and his work, albeit not always thoroughly, in part because he has become such an integral part of the DNA of these artists that he is no longer rightly recognisable and recognised. What we have therefore looked for is evidence of this "Manzonian blood" which might be flowing through the veins of the 16 invited participants. For some of them, the Soncino-born artist has in one way or another been a part of their personal life stories: a very young Liliana Moro was enraptured by a little photograph of an *Achrome* with bread rolls and kaolin that showed her the contemporary freedom in the making of art; in 1981, Cesare Pietroiusti found himself driving from Milan to Rome with several works by Manzoni for an exhibition in the boot of his pea-green Fiat 128; Sergio Breviario has declared that he decided to become an artist because he wanted to be beautiful, like Piero Manzoni… In any case, the journey leading to the staging of this exhibition has been long and never banal. The invited artists were closely involved in the planning of the exhibition as we attempted to find a work by each of them that could be juxtaposed with one by Manzoni. This led to meetings and exchanges in which the role of the curators was not clear-cut, with the choices actually emerging from our relations with the artists. Getting to know what those involved in the same profession think about and see in Manzoni is particularly stimulating. The process resulted in a series of widely differing works in terms of technique and meaning, with around half being created specifically for this occasion. They therefore testify to the variety of paths that Manzoni in some way followed and anticipated.

In order to bring the project together it was also necessary to trigger the human relations between the various players: it was decided to invite only those who, perhaps only briefly, had had a previous encounter – not necessarily positive – with Rosalia (accustomed to working only with dead artists) and no previous contact with Demis (accustomed to working only with living artists). Something like going on a sailing holiday: better with a group of friends or with strangers? We decided to try both strategies and experiment with how the mechanism of trust works together with that of the destabilising of one's certainties. Another relationship came into play: in this catalogue you will in fact find texts by eight authors; with a degree of duplicity, we chose the works but then asked others to write about them. Moreover, partly in fun and partly to disrupt the usual patterns, these generous authors found themselves playing a form of *roulette*: each of them was paired with two artists, with the names being drawn from a glass bowl. No choosing, therefore, not on the part of the artist, nor the author and not even the curators: fate created the "couples". A final challenge was the exhibition space itself, the relations with the place: the Museo della Stampa, very attractive but highly specific, with looming dark machinery in every room. Creating harmony between its spaces and the works is hardly child's play.

It is not for us to judge the success of this project and it would perhaps be immodest to claim that it isn't half bad and that it perhaps adds a further small piece to the paths traced to date. We shall leave those visiting the exhibition and leafing through the catalogue to decide whether these relations are possible and have borne fruit or rather impossible and therefore sterile.

Relazioni possibili

Demis Martinelli & Rosalia Pasqualino di Marineo

Questa mostra e questo libro sono nati dal desiderio di indagare le relazioni. La prima relazione, che ha innescato tutte le altre (o viceversa?), è quella tra Piero Manzoni e alcuni artisti delle generazioni più recenti, invitati a esporre assieme a lui a Soncino. Cercare di scoprire l'eredità di uno dei capisaldi dell'arte italiana non è sempre facile né evidente. Chi fa arte oggi certo conosce Manzoni e il suo lavoro, ma non sempre in modo esaustivo: anche perché è entrato profondamente nel DNA di questi artisti, così da non essere più giustamente riconoscibile e riconosciuto. Dunque, quello che abbiamo cercato è proprio questo "sangue manzoniano" che potrebbe scorrere in ciascuno dei sedici invitati. Per alcuni di loro l'artista nato a Soncino è stato in qualche modo parte della propria biografia: una giovanissima Liliana Moro rimane folgorata dalla piccola foto di un *Achrome*, panini e caolino, che le fa intuire la libertà dell'odierno fare arte; Cesare Pietroiusti nel 1981 si trova a trasportare per una mostra diverse opere di Manzoni da Milano a Roma, nel bagagliaio della sua Fiat 128 verde pisello; Sergio Breviario dichiara che ha deciso di fare l'artista perché voleva essere bellissimo, come Piero Manzoni… Comunque sia, il viaggio per arrivare alla realizzazione di questo progetto è stato lungo e non banalissimo. La ricerca, profondamente condivisa con gli artisti invitati, nel tentativo di trovare l'opera di ognuno di loro che potesse essere messa in relazione con una di Manzoni, ha comportato incontri e scambi, in cui non è stato proprio netto il ruolo dei curatori, poiché la scelta è emersa proprio dalla relazione con l'artista. Sapere come pensa e vede Manzoni chi fa il suo stesso mestiere è oltremodo stimolante. Il risultato ha portato a una rosa di opere molto diverse tra loro, per tecnica e significato, di cui circa una metà sono state create apposta per questa occasione; testimonianza quindi della varietà di strade che Manzoni ha in qualche modo percorso e precorso.

Per poter costruire questo progetto è stato necessario innescare però anche le relazioni umane tra i vari attori: è stata una decisione, quella di invitare solo chi, anche se brevemente, avesse avuto un precedente incontro – non necessariamente positivo – con Rosalia (abituata a lavorare solo con artisti morti) e nessun incontro con Demis (abituato a lavorare solo con artisti vivi). Un po' come quando si fa una vacanza in barca a vela: meglio andare con un gruppo di amici o con degli sconosciuti? Abbiamo voluto provare entrambe le esperienze e sperimentare come agisce il meccanismo della fiducia assieme a quello della destabilizzazione delle proprie certezze. Un'altra relazione è entrata in campo: in questo catalogo troverete infatti i testi di otto autori; in modo un po' disonesto abbiamo scelto noi le opere ma abbiamo chiesto ad altri di scriverne. Inoltre, un po' per gioco e un po' per incrinare gli schemi usuali, questi generosi autori si sono trovati in una *roulette*: a ognuno di loro sono stati abbinati due artisti, estraendo i nomi a sorte da una coppa di vetro. Nessuna scelta, quindi, né da parte dell'artista, né dell'autore, né dei curatori: il fato ha creato le "coppie". Un'ultima sfida è stata la sede espositiva, la relazione con il luogo: il Museo della Stampa, gradevolissimo ma fortemente caratterizzato, con grandi macchine scure in tutte le stanze. Creare un'armonia tra i suoi spazi e le opere non è stato un gioco da ragazzi.

Non sta a noi giudicare la riuscita di questo progetto e saremmo immodesti se affermassimo che è riuscito niente male e forse aggiunge un piccolo, ulteriore, tassello ai percorsi fino a oggi tracciati. Lasciamo giudicare chi vedrà la mostra e sfoglierà il libro se si è trattato di relazioni possibili e che hanno dato buoni frutti, o, piuttosto, impossibili e dunque sterili.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
8 Tavole di accertamento
(8 Works of Verification), 1962
Fotolitografia su carta
Photolithography on paper
50 × 35 cm
Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano
Vanni Scheiwiller Editions, Milan

Sergio Breviario

Sergio Breviario
90% Piero, 2023
Bicicletta da donna Bianchi,
due disegni (grafite su poliestere,
su specchio) inseriti in una struttura
di legno, uova sode, portabici
Lady's Bianchi bicycle, two drawings
(graphite on polyester, on mirror)
inserted in a wooden structure, hard
boiled eggs, bicycles rack
Struttura / Structure:
55 x 34 x 25 cm
Disegni / Drawings:
32 x 23 cm ciascuno / each

Manzoni & Breviario

Luca Bochicchio

Sergio Breviario writes and describes very well. He is talented. Some of you will already be alarmed (Breviario first and foremost): an artist who excels at writing, at expressing himself with words, usually needs to prop up his visual and plastic art with literature. Let's clear up any possible and potential misunderstanding right away: Sergio Breviario writes and describes very well, not only, and not so much, about himself as about others. There is something remarkable about what he writes about Piero Manzoni. His human bond, his elective and emotional and empathic affinity to the eternally young Manzoni-of-Soncino is great, indeed total.

Breviario is a cataloguer, he uses first and foremost the gaze, a prehensile gaze with which he introjects what he sees into lists that become philosophical. He seems to process and transform in the very act of observing. He also and above all meticulously defines, with the patience of an engraver who never loses himself within his arabesques, all the instruments and characteristics of his work:

"At first I only used HB micro-leads for my drawings; I then restricted myself to the H leads (2H, 3H, 4H, 5H, 6H, 7H, 8H). I've now changed type of pencil, swapping the blue Staedtler for the Caran d'Ache Grafwood: a larger diameter lead which, for the same hardness, leaves a darker mark than the previous one. Externally, the Staedtler blues are all identical, while the Caran d'Aches are different shades of grey according to the lead. The 2H is light grey, the 3B is dark grey. While it might not seem so, this is fundamentally important as when you draw with multiple pencils like I do, you frequently need to change grade and having pencils that feature different shades of grey externally helps me choose the right one quickly. I don't lose concentration".

Literature? Yes, definitely. Conceptual? Undoubtedly, in fact I'd say above all "meta-conceptual". Breviario analyses and verbalises, defines and then "verifies", not only his own work but a precise work by Manzoni: the *8 Tavole di Accertamento* (8 Works of Verification). Observing and studying them in preparation for this exhibition, Breviario notes:

"All the 10 fingerprints from the hands, the black outlined letters, the big left thumb print, red letters, another big print, this time the right thumb, Iceland with sugar paper-coloured rivers and glaciers and lastly the map of Ireland with the railway lines in red. […] Iceland has never given me problems: it's the land of ice. What colour's ice? No colour.

Perfect. It can be done. I've always imagined that Manzoni included the maps because they carried us like a kind of time machine to another place, a space within our mind. Then again, Manzoni's works are fun because they always trigger something in our imagination and almost never due to retinal matters. No colour and no certainty, except perhaps for the fact that everything I've just written is simply stupid".

The work created by Sergio Breviario is a 90% portrait of Piero Manzoni, that is, a portrait of his brother Giuseppe, who shares a considerable quantity of DNA with Piero. *90% Piero* seems to be, is, Piero Manzoni's *Boîte-en-valise*. A bicycle that, as for the itinerant street theatre players of past centuries, opens up to reveal tricks, meanings, enigmas and short and illuminating stories. In short: a mobile, dynamic and hybrid sculpture, which represents a kind of exploded diagram of Piero's conceptual work, with precise references to the various works, from the *Achromes* to the *Base magica* (Magic Base), to the *Alfabeti* (Alphabets) etc. etc. etc. And this is, in the end, a 90% portrait of Piero.

Manzoni & Breviario

Luca Bochicchio

Sergio Breviario scrive e racconta molto bene. È dotato. Qualcuno di voi si starà già allarmando (a cominciare da Breviario): un artista che eccelle nello scrivere, nell'esprimersi con la parola, di solito ha bisogno di puntellare con la letteratura la propria opera visiva e plastica. Chiariamo subito ogni fraintendimento possibile e potenziale: Sergio Breviario scrive e racconta molto bene non solo e non tanto di sé, ma degli altri. Quel che scrive di Piero Manzoni ha dello stupefacente. La sua adesione umana, la sua affinità elettiva ed emotiva, empatica, all'eternamente giovane Manzoni-da-Soncino è grande, anzi totale.

Breviario è un catalogatore, utilizza prima di tutto lo sguardo, uno sguardo prensile con cui introietta ciò che vede in elencazioni che diventano filosofiche. Egli sembra elaborare e trasformare già nell'atto di osservare. Meticoloso anche e soprattutto nel definire, con pazienza da cesellatore che non si perde nei propri arabeschi, tutti gli strumenti e le caratteristiche del proprio lavoro:

"Prima utilizzavo solo micromina HB per realizzare i disegni; poi mi sono dedicato solo alle mine H (2H, 3H, 4H, 5H, 6H, 7H, 8H). Ora ho cambiato tipo di matita, sono passato dalla Staedtler blu, alle Caran d'Ache Grafwood: mina più grossa di diametro la quale, a parità di durezza, lascia un tratto più scuro della precedente. Esternamente le Staedtler blu sono tutte identiche mentre le Caran d'Ache sono grigie con gradazioni differenti a seconda della mina. La 2H è grigio chiaro, la 3B è grigio scuro. Anche se non sembra questa è una questione fondamentale perché quando si disegna con più matite come faccio io, si ha la necessità di cambiare spesso gradazione, e il fatto di aver matite che si presentano esternamente con diversi grigi mi aiuta a scegliere con rapidità la matita giusta. Non perdo concentrazione".

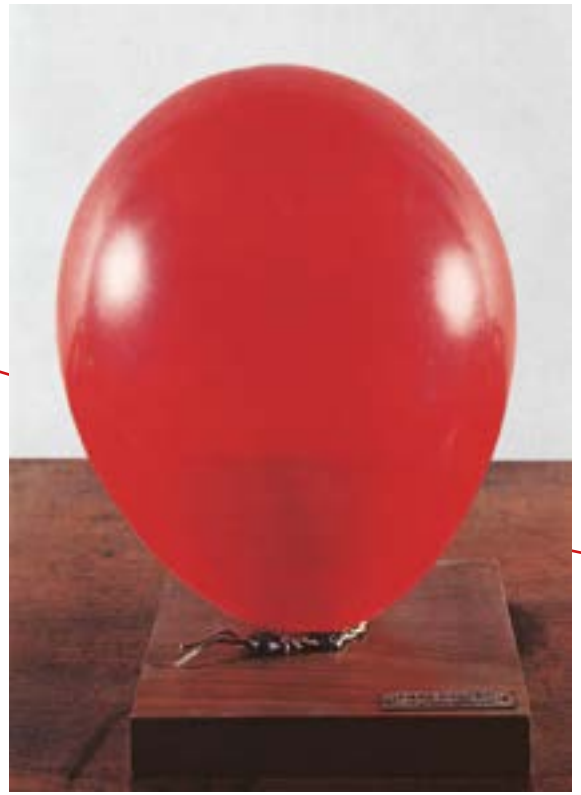
Letteratura? Assolutamente sì. Concettuale? Non c'è dubbio, anzi direi soprattutto "meta-concettuale". Breviario infatti analizza e verbalizza, definisce e quindi "accerta", non soltanto il proprio lavoro ma una precisa opera di Manzoni: *8 Tavole di accertamento*. Mentre le osserva e le studia per prepararsi a questa mostra, Breviario annota:

"Tutte le 10 impronte delle dita delle mani, le lettere a bordo nero, improntona del pollice sinistro, lettere rosse, altra improntona stavolta pollice destro, Islanda con fiumi e ghiacciai color carta da zucchero ed ultima la carta geografica dell'Irlanda con in rosso le linee ferroviarie. […] L'Islanda non mi ha mai creato problemi: è la terra del ghiaccio. Di che colore è il ghiaccio? Nessun colore.

Perfetto. Si può fare. Mi sono sempre immaginato che Manzoni abbia inserito le carte geografiche perché ci portassero come una sorta di macchina del tempo in un altro luogo, uno spazio dentro la nostra mente. D'altronde le opere di Manzoni risultano simpatiche perché fanno scattare sempre un qualcosa nella nostra immaginazione e quasi mai per questioni retiniche. Nessun colore e nessuna certezza, tranne forse il fatto che tutto quello di cui ho appena scritto sia semplicemente una stupidata".

L'opera creata da Sergio Breviario è un ritratto al 90% di Piero Manzoni, ovvero il ritratto del fratello Giuseppe, che con Piero condivide una buona fetta di DNA. *90% Piero*, sembra, è, la *Boîte-en-valise* di Piero Manzoni. Una bicicletta che, come per i teatranti itineranti di strada dei secoli passati, si apre e squaderna trucchi, significati, enigmi, piccole e illuminanti storie, esperimenti. Insomma: una scultura mobile, dinamica e ibrida, che rappresenta una sorta di schema esploso del fare concettuale di Piero, con riferimenti citazionisti puntuali alle sue diverse opere, dagli *Achromes* alla *Base magica*, agli *Alfabeti* ecc. ecc. ecc. E proprio questo, in fondo, è un ritratto al 90% di Piero.

Piero Manzoni



Piero Manzoni
Fiato d'artista (Artist's Breath), 1960
Palloncino, base di legno
Balloon, wooden base
2,8 × 18 × 18 cm

Dario Buccino

Dario Buccino
Lamiera HN (Sheet steel HN),
23 giugno / June 2023
Lamiera di acciaio inossidabile
modellata con tutto il corpo
e anello di ottone
Stainless steel sheet modelled with the
whole body and brass ring
200 x 100 cm

Manzoni & Buccino

Marco Senaldi

In his memoirs, Edgard Varèse, the famous 20th century musician who made the greatest contribution to defining "contemporary music", recalls: "[Hermann von] Helmholtz was the first person to make me perceive music as a mass of sounds evolving in space, instead of an ordered series of notes, as I had been taught".

Although the name of Helmholtz (1821–1894) conjures up the vaguest school memories of some scientific law attributed to him (in fact, among other things, it was he who defined the speed of stimulus propagation in the nervous system), he should be remembered here above all for his monumental *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), briefly translatable as *The Physiological Theory of Music*.

The immense importance of this text, and the reason for Varèse's admiration of it, lies in the fact that Helmholtz programmatically renounces consideration of the harmonic sounds produced by "classical" musical instruments, and instead focuses on the acoustic substance of sound as *vibration* propagating in the atmosphere, just as concentric waves propagate in a perfectly calm body of water.

The very notion of vibration could be the one that unites Piero Manzoni's *modus operandi* with that of musician and artist Dario Buccino. If we look at Manzoni's works from this perspective, it can hardly escape us that some *Achromes* reveal their materiality thanks to a rippling of the surface, and that *Fiato d'artista* (Artist's Breath) could be interpreted as an attempt to "capture" atmospheric space thanks to a very thin and vibrant plastic membrane. After all, Manzoni was considering the idea of working with sounds when, in 1961, he recalled having "composed two *Aphonias*: the *Herning Aphonia* (for orchestra and audience), the *Milan Aphonia* (for heart and breath)". Even though it may be a fleeting note, there is a strategic reference to elements such as "the audience" and "heart and breath", which, although not directly related to the concept of "music", constitute the resonant and vibrant condition that makes it possible.

The extraordinary work by Dario Buccino is in a similar vein. By staging and "performing" his compositions with the aid of a metal sheet, Buccino not only creates a percussion symphony that is extremely evocative in the eccentricity of its tones, but literally involves the surrounding space as an "acoustic dimension". With his "compositions" and his elaborate method of producing them, Buccino makes Varèse's intuition of a "mass of sounds evolving in space" audible and *tangible*. Every time the artist starts to strike the metal sheet, in fact, what he starts to play is actually the whole environment, the surrounding air and the body of the audience, which responds to the sonic wave like a living sound box.

The resulting universal vibration renders almost perceptible the ultimate truth of the cosmos, its acoustic foundation – Being as pure, deep and living Sound.

Manzoni & Buccino

Marco Senaldi

Nelle sue memorie Edgard Varèse, il celebre musicista novecentesco che più di tutti ha contribuito a definire la "musica contemporanea", ricorda: "[Hermann von] Helmholtz fu la prima persona a farmi percepire la musica come una massa di suoni evolventisi nello spazio, invece che un'ordinata serie di note, come mi era stato insegnato".

Benché il nome di Helmholtz (1821–1894) susciti nella mente dei più vaghi ricordi scolastici su qualche legge scientifica che ne porta il nome (effettivamente, tra le altre cose, fu lui a definire la velocità di propagazione dello stimolo nel sistema nervoso), egli deve essere qui ricordato soprattutto per la monumentale *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), brevemente traducibile come *Teoria fisiologica della musica*.

L'enorme importanza di questo testo, e il motivo dell'ammirazione di Varèse, risiede nel fatto che Helmholtz programmaticamente rinuncia a prendere in considerazione i suoni armonici prodotti dagli strumenti musicali "classici", e si concentra invece sulla sostanza acustica del suono come *vibrazione* che si propaga nell'atmosfera, esattamente come le onde concentriche si propagano in uno specchio d'acqua perfettamente calmo.

Proprio la nozione di vibrazione potrebbe essere quella che accomuna il *modus operandi* di Piero Manzoni e quello del musicista e artista Dario Buccino. Se si osservano le opere di Manzoni da quest'angolazione, non può sfuggire che alcuni *Achromes* rivelano la loro materialità grazie a una increspatura di superficie, e che *Fiato d'artista* potrebbe essere interpretato come il tentativo di "catturare" lo spazio atmosferico grazie a una sottilissima e vibrante membrana plastica. Del resto, l'idea di lavorare con i suoni era nelle intenzioni di Manzoni stesso che, nel 1961, ricorda di aver "composto due *Afonie*: l'*Afonia Herning* (per orchestra e pubblico), l'*Afonia Milano* (per cuore e fiato)". Anche se si tratta di un appunto fugace, è strategico il riferimento a elementi quali "il pubblico" e "cuore e fiato", i quali, pur non avendo a che fare direttamente con il concetto di "musica", costituiscono la condizione risonante e vibrante che la rende possibile.

In una linea analoga si indirizza lo straordinario lavoro di Dario Buccino. Portando in scena e "performando" le sue composizioni con l'ausilio di una lastra di metallo, Buccino non solo crea una sinfonia di percussioni estremamente suggestiva per l'eccentricità dei toni, ma coinvolge letteralmente lo spazio circostante come "dimensione acustica". Con le sue "composizioni" e con l'elaborato metodo per produrle, Buccino rende udibile e *tangibile* l'intuizione di Varèse di una "massa di suoni evolventisi nello spazio". Ogni volta che l'artista inizia a percuotere la lastra metallica, infatti, quello che egli inizia a suonare è in realtà tutto l'ambiente, l'aria circostante e il corpo stesso del pubblico, che risponde all'ondata sonora come una cassa armonica vivente.

La vibrazione universale che ne nasce rende quasi percepibile la verità ultima del cosmo, il suo fondamento acustico – l'Essere come puro, profondo e vivente Suono.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Socle du monde (Base of the World), 1961
Ferro e bronzo / Iron and bronze
82 x 100 x 100 cm
HEART, Herning Museum of Contemporary Art

Gianni Caravaggio

Gianni Caravaggio
*Due calamari si allontanano per incontrarsi dall'altra parte del globo (*Two Squid Separate from One Another Only to Meet on the Other Side of the Globe), 2012-18
Bronzo bianco / White bronze
40 x 7 x 4 cm ciascuno / each

Manzoni & Caravaggio

Daniela Ferrari

Can man contain, comprehend and conceptually embrace the entire world?

In the contemporary world now so distant from the imagery handed down to us from the ancient wisdom of myth, can man mentally visualise the figure of Atlas and consider it plausible?

One would think not.

And yet, in 1961, Piero Manzoni overturned the world; performing an operation of sophisticated and subtle simplicity worthy of a modern demiurge, he imposed upon us a perceptual reversal.

In the industrial town of Herning, on Denmark's Jutland peninsula, the young Milanese artist places an iron pedestal in the grounds of the Angli Shirt Factory. It stands 82 centimetres high. The sides of the base measure a metre. On it can be read the inverted script *Socle du monde.* This is the *Base of the World*: simulacrum, definitive magical base, which certifies, in Manzoni's poetics, the degree of artistry of the creation and those part of it.

A further conceptual passage should also be specified: the mental action of the artist is as central as that of the observer recognising it. The *Socle du monde* is. It exists in a precise point on the planet but exercises its magical power when it is translated into thought and obliges us to invert our perspective, to feel part of the "living sculpture" and to indulge Manzoni's genius, in the brief temporal space in which we become aware, savouring that absolute act of arrogance and free will. In the words of the artist, it is an "area of freedom", in which we may discover "our primary images. Images which are as absolute as possible, which cannot be valued for that which they recall, explain and express, but only for that which they are: being".

A similar spirit underpins the philosophy of the images of Gianni Caravaggio, an artist who recognises a putative father in Piero Manzoni, the unwitting mentor who has directed his critical and creative thinking. Caravaggio's approach draws its essence from the experience of life and from the constant tension that drives his gaze and his observation of things, indulging an impulse that is at once instinctive and material and considered and conceptual, that urge to recognise and extract from reality something that makes manifest to we observers the wonder of its being. What was the origin of the process that led to the conception of *Due calamari si allontanano per incontrarsi dall'altra parte del globo* (Two Squid Separate from One Another Only to Meet on the Other Side of the Globe, 2012–18)? How can we represent the sentiment of separation and progressive distancing, of a detachment along two trajectories towards different destinies, poles apart? The conceptual reunion of two bodies that separate, turning their back on one another, it might be said, only to meet again at a distant, indefinable point, is difficult even just to illustrate.

Nonetheless, the arrow-like form of the white bronze sculptures, created through the direct casting of two real squid, does suggest to us that the reunion could occur. In nature, squid are sensitive, rapid and graceful molluscs, common throughout the seas of the world since the most remote of times. Here they are a metaphor for a couple traversing their existence. They are laid on the ground along a hypothetical and rigorously straight line, communicating immediate tension, a movement intuitable only over time and space. While immobile, they advance and conceptually embrace the Earth, traversing a continuous horizon. They finally meet in a place unknown until it becomes known: in the mind, our mind, as a pure event, while we imagine them.

Manzoni & Caravaggio

Daniela Ferrari

Può l'uomo contenere, comprendere, abbracciare idealmente la Terra?

Nel mondo contemporaneo, ormai così distante dall'immaginazione tramandataci nei saperi antichi del mito, può l'uomo visualizzare mentalmente la figura di Atlante e ritenerla plausibile?

Si direbbe di no.

Eppure Piero Manzoni, nel 1961, il mondo lo ha rovesciato; compiendo un'operazione di sofisticata e sottile semplicità, degna di un demiurgo moderno, ci ha imposto un ribaltamento percettivo.

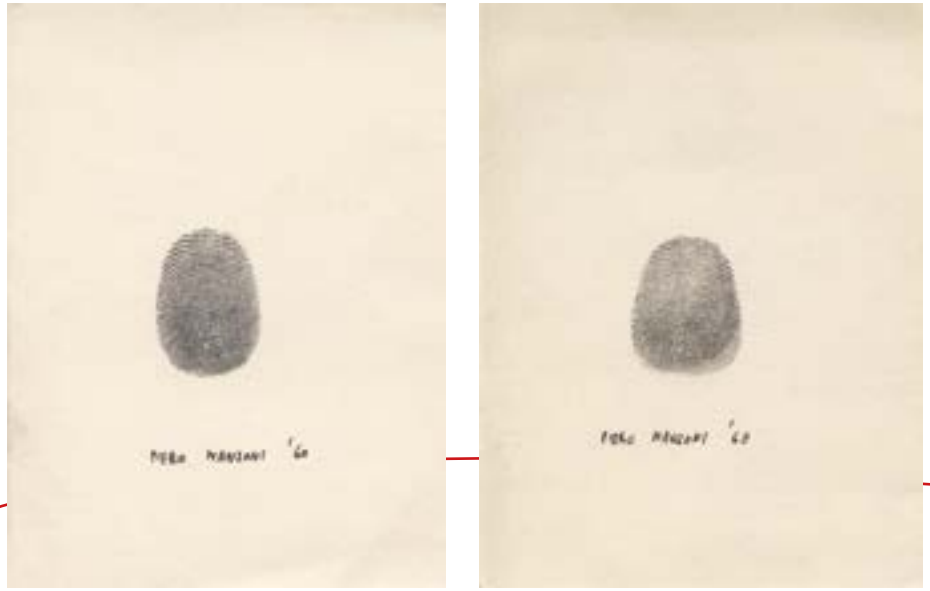
Nella cittadina industriale di Herning, sulla penisola dello Jutland, in Danimarca, il giovane artista milanese pone un piedistallo di ferro nel prato della fabbrica di camicie Angli. È alto 82 centimetri. I lati del basamento misurano un metro. Su di esso si legge la scritta capovolta *Socle du monde.* Quella è la *Base del mondo*: simulacro, base magica definitiva, che certifica, nella poetica manzoniana, il grado di artisticità del creato e di chi ne fa parte.

Va specificato d'altronde un ulteriore passaggio concettuale: l'azione mentale dell'artista è nodale quanto quella del fruitore che ne prende atto. La *Base del mondo* c'è. Esiste in un punto preciso del pianeta, ma esercita il suo potere magico nel momento in cui si traduce in pensiero e ci costringe a capovolgere la prospettiva, a sentirci parte della "scultura vivente" e ad assecondare il genio manzoniano, nel breve spazio temporale della nostra presa di coscienza, assaporando quell'assoluto atto di tracotanza e arbitrio. È un'"area di libertà", con le parole dell'artista, dove scoprire "le nostre immagini prime. Immagini quanto più possibile assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono ma solo in quanto sono: essere".

Uno spirito affine regge la filosofia delle immagini di Gianni Caravaggio, artista che in Piero Manzoni riconosce un padre putativo, l'ignaro mentore che ha indirizzato il suo pensiero critico e creativo. La poetica di Caravaggio trae il suo fondamento dall'esperienza della vita e dalla tensione costante che muove il suo scrutinio e il suo sguardo sulle cose assecondando un'urgenza istintuale e materica, ma anche ponderata e concettuale, quella di riconoscere ed estrarre dalla realtà qualcosa che renda manifesta a noi spettatori il suo essere meravigliosa. Qual è stata l'origine del processo che lo ha portato a concepire l'opera *Due calamari si allontanano per incontrarsi dall'altra parte del globo* (2012–18)? Come rappresentare il sentimento della separazione e della progressiva lontananza, di un distacco lungo due traiettorie tese verso un destino diverso, agli antipodi? Il ricongiungimento ideale di due corpi che si allontanano dandosi, per così dire, le spalle, per ritrovarsi in un punto estremo e indefinibile, è difficile anche solo da lumeggiare.

Eppure la forma a freccia delle sculture in bronzo bianco, realizzate in fusione diretta da due calamari veri, ci suggerisce che quell'incontro potrebbe avvenire. In natura i calamari sono molluschi sensibili, rapidi e aggraziati, diffusi dai tempi più remoti in tutti i mari del globo. Qui sono metafora di una coppia che attraversa l'esistenza. Stanno posati a terra lungo una linea ipotetica rigorosamente retta, comunicano una tensione immediata, un movimento solo intuibile nel tempo e nello spazio. Seppur immobili, avanzano e abbracciano idealmente la terra, attraversando un orizzonte continuo. Si incontrano infine in un luogo ignoto fino a quando non diviene conosciuto: nella mente, la nostra, come puro evento, mentre li immaginiamo.

Piero Manzoni



Piero Manzoni
Impronta (Thumbprint), 1960
Inchiostro su carta / Ink on paper
10 × 7,5 cm ciascuna / each

Nicolò Cecchella

Nicolò Cecchella
Occhi (Eyes), 2020
Fusione in ottone / Brass casting
2 x 8 x 9,5 cm

Manzoni & Cecchella

Giorgio Verzotti

Trace, print and cast are all terms that immediately come up in an Internet search for the name Nicolò Cecchella, a promising young artist from Reggio Emilia. As art historians, our minds immediately turn back: Piero Manzoni and his fingerprints, Giuseppe Penone and his casts. And many others, but we shall stop here. We look back, but only to verify the differences. Manzoni's fingerprint is a mark of a traceable identity, we see it printed in the *8 Tavole di accertamento* (8 Works of Verification), in fact, prefaced by Agnetti, or impressed live on the hardboiled eggs distributed to those present of *Divorare l'arte* (Devour Art) and on the small cards exhibited on that occasion, furnished with signature and date, 1960.

An artist's identity dethroned by irony, of course, but Nicolò is not interested in being traced or ironised, his casts and his traces are fragments referring to an attestable but nameless whole (akin to the tracks of an animal for a hunter). In the work exhibited on this occasion, the artist presents us with a brass cast of his eyebrow and his closed eyelids, an eye that shuns however both sight and, even more so, identification. The eye references beyond itself, given that the work is composed of a second element of identical form, presented as the reverse of the first, polished to a mirror finish. The whole is life-size, without exceeding the physical dimensions of the anatomical part, hence the vision is close-up and the observer may see his own eye reflected in this second element.

The references to Penone also fall: in the casts created by the contact between the Garessio-born artist's body and the material, the work opens to comparison between the human biological morphologies and those of natural processes, in which the body becomes the vehicle for an almost cosmic sentiment.

Nicolò Cecchella seems at first sight to delineate a closure, which concerns exclusively the relationship between the work and its observer, a close relationship, given the dimensions of the work itself and the proximity required for it to be understood.

It invites a direct but meditated approach, with the image of the closed eye evoking introspection. However, the closure is not absolute, thanks to that sliver of visibility, polished, almost luminous, which ensure the work mutates according to who views it and how they do so. Here the discourse is overturned: the work in fact engages with the possible, opening to the infinite relationships of meaning permitted by the factors of space and time. As with the *Achrome*, in its purely mental dimension, or the Panic con-fusion with nature.

Manzoni & Cecchella

Giorgio Verzotti

Traccia, impronta, calco, sono i termini che si leggono subito in Internet se si cerca sotto il nome di Nicolò Cecchella, giovane e promettente artista di Reggio Emilia. Da storici dell'arte, subito la nostra memoria corre indietro: Piero Manzoni e le sue impronte, Giuseppe Penone e i suoi calchi. E molti altri, ma ci fermiamo qui. Corre la memoria, ma per verificare subito le differenze. L'impronta digitale di Manzoni è il segno di una identità rintracciabile, la vediamo stampata nelle *8 Tavole di accertamento*, appunto, prefate da Agnetti, o impresse al vivo tanto sulle uova sode distribuite agli astanti di *Divorare l'arte* quanto nelle piccole carte esposte in questa occasione, corredate di firma e data, 1960.

Identità d'artista detronizzata dall'ironia, certo, ma a Nicolò non interessa essere rintracciato né ironizzato, i suoi calchi e le sue tracce sono frammenti che rimandano a un intero attestabile, ma senza nome (un po' come l'orma dell'animale per il cacciatore). Nell'opera esposta in questa occasione, l'artista ci presenta il calco in ottone del suo arco sopraccigliare e della sua palpebra chiusa, l'occhio, cioè, che si sottrae però (al)la vista e a maggior ragione all'identificazione. L'occhio rimanda al di fuori di sé, essendo l'opera composta di un secondo elemento di uguale conformazione, presentato come il rovescio del primo, levigato fino a essere specchiante. Il tutto a misura reale, senza eccedere le dimensioni fisiche del particolare anatomico, quindi la visione è ravvicinata e in questo secondo elemento l'osservatore potrebbe vedere specchiato il suo, di occhio.

Anche i riferimenti a Penone cadono: nei calchi creati dal contatto fra il corpo dell'artista di Garessio e la materia l'opera apre a un confronto fra le morfologie biologiche umane e quelle dei processi naturali, dove il corpo diventa veicolo di un sentimento quasi cosmico.

Nicolò Cecchella sembra a prima vista delineare una chiusura, che riguarda esclusivamente il rapporto fra l'opera e chi la osserva, un rapporto stretto, date le dimensioni dell'opera stessa e la vicinanza richiesta per poterla comprendere.

Si invita a un avvicinamento diretto ma meditato, l'immagine dell'occhio chiuso evoca l'introspezione. Ma la chiusura non è totale, grazie a quella scheggia di visibilità, lucida, quasi luminosa, che fa mutare l'opera a seconda di chi la osserva e di come lo fa. Qui il discorso si rovescia: l'opera si aggancia insomma al possibile, aprendo all'infinito delle relazioni di senso consentite dai fattori dello spazio e del tempo. Come l'*Achrome*, nella sua dimensione puramente mentale, o la con-fusione panica con la natura.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Achrome, 1960-61
Polistirolo espanso e vernice fosforescente
Polystyrene and phosphorescent paint
24 × 18 cm

Barbara Colombo

Barbara Colombo
Colei che nasconde (She Who Hides), 2023
Frammenti di carta di riso, cenere, amido di mais, pigmento di colore in polvere azzurro
Rice paper fragments, ashes, corn flour, powdered blue pigment
36 x 36 cm
(quattro moduli / four modules
18 x 18 cm ciascuno / each)

Manzoni & Colombo

Daniela Ferrari

Faced with Piero Manzoni's *Achromes* we perceive a sensation of fluid equilibrium, while our gaze follows the folds in the creased canvases, or of rigour when our mind reflects on the ordered and the freely reiterable composition of the stitched squares.

The almost classical beauty of Manzoni's achromatic surfaces resides in the sense of neutrality and purity exhibited by the chalky white of the kaolin.

While the concept of the picture has not been demolished, the idea that the picture must have a convincing relationship with reality is denied: the *Achromes* stand as self-referential, unrelated works aspiring to annul expressive intent. That privative A reinforces the concept of absence rather than suggesting a synonym for a lack. Colour is not necessary for what the artist wishes to transmit, it could in fact be an obstacle to achieving a pure visual gradient. For this reason, the materials chosen by Manzoni are also anti-pictorial: they in fact respond to an experimental drive, to the need to express himself through a new language. To do this the artist has to be placed in his era not only in terms of his forms and his thinking, but also in terms of his technological knowledge. Hence the use of plastic, synthetic and industrial materials such as artificial fibres, acrylic resin and expanded polystyrene, without this implying the dropping of more natural but no less contrived fabrics such as silk and cloth. Chemical reactions also play an essential role. Hence the birth of the phosphorescent or reflecting *Achromes* and those that are iridescent depending on varying levels of humidity. Natural and artificial alternate in the creative process, in a symbiosis where the concepts of time, sedimentation, movement, transience and the intrinsic life of materials play a key role.

The same key words underlie the work of Barbara Colombo, which establishes a dialogue with that of Piero Manzoni thanks to her specific approach to the combination of materials.

The attractive folds in the almost monochrome surfaces are created by Colombo through a process that combines apparently heterogeneous materials and depends on a rituality in which time and chance play and important part.

The rice paper of which her sheets are composed is soaked in corrosive substances, iron powders, pigments or bitumen, which react amongst themselves during the course of the material and temporal stratification of the process, producing wrinkling, chromatic or chiaroscuro variations and exalting the paint surface and its patina. The tactile value of the paint is exalted. The support becomes the setting for alchemy until the moment in which the metamorphosis is to be stopped; the state of the layers of paper, mounted on a Masonite panel, is transformed: from fragile to strong, the composition of the sheets of rice paper is crystallised and rendered solid thanks to the action of heat when fired in an oven. Sometimes her work is composed of fragments, as in the piece exhibited, entitled *Colei che nasconde* (She Who Hides): here the rice paper has received ashes, corn flour and powdered blue pigment. Four fragments, separate but united in a single work.

Our gaze, as it runs over the wrinkles of Barbara Colombo's surfaces, inevitably takes on a haptic quality and caresses the skin of the painting.

Manzoni & Colombo

Daniela Ferrari

Di fronte agli *Achromes* di Piero Manzoni si percepisce una sensazione di equilibrio fluente, mentre lo sguardo segue le pieghe delle tele grinzate; oppure di rigore, quando la mente riflette sulla composizione ordinata e reiterabile *ad libitum* dei quadrati cuciti.

La bellezza quasi classica delle superfici acrome di Manzoni risiede nel senso di neutralità e di purezza esibita dal bianco gessoso del caolino.

Non si scardina il concetto di quadro, ma si nega l'idea che il quadro debba avere una relazione stringente con la realtà: gli *Achromes* si presentano come opere autoreferenziali, irrelate, che ambiscono ad azzerare l'intento espressivo. La A privativa sottende il concetto di assenza non come sinonimo di mancanza. Per ciò che vuole trasmettere l'artista il colore non è necessario, al contrario potrebbe essere di ostacolo per raggiungere un gradiente visivo puro. Per questo anche i materiali scelti da Manzoni sono anti-pittorici; rispondono infatti a un'urgenza sperimentale, all'esigenza di esprimersi attraverso un linguaggio nuovo, e per farlo l'artista deve essere calato nella sua epoca non solo attraverso le sue forme e i suoi pensieri ma anche tramite le sue conoscenze tecnologiche. Di qui l'uso di materiali plastici, sintetici e industriali come le fibre artificiali, la resina acrilica, il polistirolo espanso, senza per questo mettere in deroga tessuti più naturali, ma non meno artificiosi, come la seta e il panno. Anche le reazioni chimiche giocano un ruolo essenziale. Ed ecco nascere gli *Achromes* fosforescenti, riflettenti o cangianti in base al variare dell'umidità. Naturale e artificiale si alternano nel processo creativo, in una simbiosi dove i concetti di tempo, sedimentazione, movimento, caducità e vita intrinseca dei materiali rivestono un ruolo cruciale.

Sono le stesse parole chiave che reggono il lavoro di Barbara Colombo, in dialogo con quello di Piero Manzoni proprio per un peculiare approccio alla combinazione dei materiali.

Attraggono le pieghe delle superfici quasi monocrome, eseguite da Colombo seguendo una procedura che mescola elementi non affini, all'apparenza, e dipende da una ritualità dove il tempo e il caso giocano una parte importante.

La carta di riso di cui si compongono i suoi fogli è imbevuta di sostanze mordenti, di polveri di ferro, pigmenti o bitume, che reagendo fra loro, nel corso della stratificazione materica e temporale del processo, producono increspature, variazioni cromatiche o chiaroscurali fino a esaltare la superficie pittorica e la sua patina. Della pittura viene esaltato il suo valore tattile. Il supporto diviene teatro di un'alchimia fino a quando non giunge il momento di fermare la metamorfosi; gli strati di carta, montati su una tavola di masonite devono veder trasformato il loro stato: da fragile a resistente, la composizione di fogli di carta di riso viene cristallizzata e resa così solida grazie all'azione del calore, nella cottura a forno. Talvolta il suo lavoro si compone di frammenti, come nell'opera esposta, intitolata *Colei che nasconde*: qui la carta di riso accoglie cenere, amido di mais e pigmento in polvere azzurro. Quattro frammenti separati ma congiunti in un'unica opera.

Lo sguardo, mentre scorre sulle increspature delle superfici di Barbara Colombo, non può che farsi aptico, e accarezzare così la pelle della pittura.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Corpo d'aria n. 28 (Body of Air No. 28), 1959-60
Scatola in legno, palloncino in gomma, tubo per gonfiare e piedistallo
Wooden box, rubber balloon, mouthpiece and base
4,5 × 42,5 × 12 cm

Massimo De Caria

Massimo De Caria
Senza titolo (Untitled), 2017
Ferro, motore, lanterna cinese
Iron, motor, Chinese lantern
150 x 60 x 40 cm

Manzoni & De Caria

Flaminio Gualdoni

The subtle precision (with an ever-present basis of *souplesse* and aftertastes of *jeu*) with which Massimo De Caria bores deep into the whys and wherefores of materials and their behaviour is remarkable. It is an approach that has much to do with technology and the dimensions of the visual minimum: rather than visions he creates situations, anxious circumstances, he obliges the observer to be suspicious of the pure gaze and to roam the areas of sensorial transition and contamination, in which noises, sounds, movement and the always substantial nature of the materials implicate also count equally. Along with the dynamics of movement, which the artist openly brings into play before immediately distancing himself from any cognition of the effect, of the possible spectacle.

Certainly, De Caria's creation of plastic situations operates on a limit close to that of dematerialisation, poised between the conceptual design principle and the drift of meaning. Placing him within the art timeline inevitably leads to the evocation of Tinguely and Nicolas Schöffer, Gianni Colombo and certain exponents of Arte Povera – for example Giovanni Anselmo and the early, extraordinary Claudio Costa –, while the origin of everything is the primordial radicalism of Piero Manzoni, his unquestionable *rimise en question* of every protocol raised as an artistic canon.

Born in 1968, not only is De Caria a son of those precedents but has been able to consider those episodes as wholly foundational. He can now, therefore, put aside any demonstrative preoccupation, reduce his intervention to the bare and, it might be said, monkish essentials, to minimal actions that declare of themselves only their nature as shivers of thought, that enunciate nothing beyond their possible.

Apropos of the old *vexata quaestio* of weak thought, his ideas are crystal clear: a thought, if a thought it is, is necessarily strong, and has no need to exhibit muscularity to establish itself in the world: it can exist, allow itself to be discovered, even in the elusive murmur of these works.

Manzoni & De Caria

Flaminio Gualdoni

Di Massimo De Caria è notevole l'acribia sottile (ma sempre con un fondo di *souplesse* e retrogusti di *jeu*) con cui scava nel profondo le ragioni dei materiali e dei loro comportamenti. È un approccio che molto ha a che fare con la tecnologia, e con le misure del minimo visivo: non crea visioni, piuttosto situazioni, circostanze ansiose, costringe lo spettatore a diffidare del puro sguardo e a vagare nelle aree di transito e contaminazione della sensorialità: contano parimenti anche i rumori, i suoni, i movimenti, la natura comunque sempre sostanziale delle materie implicate. E le dinamiche di movimento, che l'autore mette in gioco apertamente ma subito sottraendosi a ogni intelligenza dell'effetto, dello spettacolo possibile.

Certo, la creazione di situazioni plastiche di De Caria opera su un limite non lontano dalla dematerializzazione, così come sul confine succosamente tentato tra la *ratio* concettuale progettante e la deriva del senso. Collocarlo nel tempo interno dell'arte porta inevitabilmente a evocare Tinguely e Nicolas Schöffer, Gianni Colombo e certe esperienze dell'Arte povera – ad esempio Giovanni Anselmo e il primo, straordinario Claudio Costa: e l'origine di tutto è il radicalismo originario di Piero Manzoni, la sua *remise en question* inappellabile d'ogni protocollo eretto a canone dell'arte.

De Caria, nato nel 1968, non solo è figlio di quei precedenti, ma quelle vicende ha potuto considerarle pienamente fondative. Dunque può fare a meno, ormai, d'ogni preoccupazione dimostrativa, ridurre il proprio agire alla nudità essenziale e, verrebbe da dire, monacale, di atti minimi che dichiarano di sé solo l'essere brividi del pensiero, che non enunciano altro che il loro possibile.

A proposito della antica *vexata quaestio* del pensiero debole, le sue idee sono chiarissime: un pensiero, se è un pensiero, è per forza forte, e non ha bisogno di esibire muscolarità per affermarsi al mondo: può esistere, farsi scoprire, anche nel mormorio ritratto di queste opere.

Piero Manzoni

Manifesto contro niente per l'esposizione internazionale di niente (Manifesto against Nothing for the International Exhibition of Nothing), 1960
30 x 30 cm
Firmato da / Signed by Bazon Brock, Enrico Castellani, Rolf Fenkart, Carl Laszlo, Heinz Mack, Piero Manzoni, Onorio, Otto Piene, Herbert Schuldt

Carlo Dell'Acqua

Carlo Dell'Acqua
Per niente (Not at All), 2023
HD video, 18' (performers Carlo Dell'Acqua e / and Valeria Manzi), risma di fogli A4 stampati fronte retro asportabili / Ream of removable A4 sheets of duplex printed paper

Manzoni & Dell'Acqua

Mirco Marino

The work of Piero Manzoni exists within those contradictory dynamics in which on each occasion the artist seeks a centre of gravity, an end point and an expressive medium. An artistic philosophy thereby emerges that denies representation in order to affirm the gesture, which denies form to affirm existence. A theory which ultimately aims at *nothing* to affirm firstly the originality of art and, at the same time, the contemporary need to reappropriate the zero level of presentation. From this perspective, nothingness cannot be synonymous with void, but rather only intuiting this last through similarity and tracing its outline. A theory is therefore created that can only in part be compared to a nihilist vision, and that can only in part be understood through an existentialist vision.

L'esposizione internazionale di niente (The International Exhibition of Nothing) came upon Manzoni in 1960 almost by accident, at a time in which projects and works followed one another rapidly. The manifesto accompanying the exhibition features a robust critique of the vacuity of the -isms, but also a profound statement regarding the conception of art. At that precise moment art exists within the distance that *almost* places between two concepts: "a canvas is worth almost as much as no canvas, a sculpture is worth almost as much as no sculpture". A distance which, again, is not empty, but is indeed the location for a dynamic and existential tension between what is and what is not.

The work *Per niente* (Not at All), by Carlo Dell'Acqua lends form to that precise distance. The words repeat in that communicative space which divides the two figures. In the video the two subjects in profile are facing and looking at one another. The disposition of one, the artist, and the other, the performer and poet Valeria Manzi, suggests the closure of the space of conversation, a space which reverberates around itself, creating an echo that can only exist in nothing. The words of the artist, rather than lending form to thought, suffer and self-generate on the basis of a subconsciousness that feels the need to make itself sound, to make itself word, ultimately to make itself communication. On the other side, there is a subject which with eyes closed echoes the artist. The subconscious words of one clash on the reflective surface of the other. This creates a refractive communication which in the claustrophobic space of a two-way conversation suggests the impossibility not only of listening but also of making oneself heard.

Carlo Dell'Acqua lends new form to nothing, a relational and communicative form expressed in the constant echo of a conversation that has exhausted the potential for becoming comprehension. A communication suspended in the closed void of his own subconscious, which, formalised in the space between the two figures, underlines that in any case, one word is worth almost as much as no word.

Manzoni & Dell'Acqua

Mirco Marino

L'opera di Piero Manzoni vive in quelle dinamiche contradditorie di cui di volta in volta l'artista cerca un baricentro, un punto limite e una modalità espressiva. Si sviluppa così un pensiero artistico che nega la rappresentazione per affermare il gesto, che nega la forma per affermare l'esistenza. Una teoria che mira infine al *niente* per affermare *in primis* l'originarietà dell'arte e, al tempo stesso, la necessarietà contemporanea di riappropriarsi del livello zero della presentazione. In quest'ottica il niente non può essere sinonimo di vuoto, quanto solo intuire quest'ultimo per somiglianza, tracciarne un contorno. Se ne ricava allora una teoria che solo in parte può essere avvicinata a una visione nichilista, e solo in parte può essere compresa attraverso una visione esistenzialista.

L'esposizione internazionale di niente capita a Manzoni nel 1960 quasi come un accidente, in un momento in cui i progetti e le opere si succedono con rapidità. Sul manifesto presentato per la mostra si legge una forte critica alla vacuità degli -ismi, ma anche uno *statement* profondo sulla concezione dell'arte. In quel preciso momento l'arte esiste nella distanza che il *quasi* pone tra due concetti: "una tela vale quasi quanto nessuna tela, una scultura vale quasi quanto nessuna scultura". Una distanza che, ancora, non è vuota, ma è anzi il luogo di una tensione dinamica ed esistenziale tra ciò che è e ciò che non è.

L'opera *Per niente* di Carlo Dell'Acqua dà forma a quella precisa distanza. Le parole si ripetono sospese in quello spazio comunicativo che divide le due figure. In video i due soggetti di profilo sono l'uno davanti all'altra, e si guardano. La disposizione dell'uno, l'artista, e dell'altra, la performer e poetessa Valeria Manzi, suggerisce la chiusura dello spazio della conversazione, uno spazio che rimbomba su sé stesso creando un'eco che può esistere solo nel niente. Le parole dell'artista, piuttosto che dare forma al pensiero subiscono e si autogenerano a partire da un subconscio che sente la necessità di farsi suono, di farsi parola, di farsi infine comunicazione. Dalla parte opposta, c'è un soggetto che a occhi chiusi fa da eco all'artista. Le parole subconscie dell'uno si scontrano sulla superficie rifrangente dell'altro. Si crea così una comunicazione refrattaria che nello spazio claustrofobico della conversazione a due suggerisce l'impossibilità non solo di ascoltarsi ma anche di farsi sentire.

Carlo Dell'Acqua dà nuova forma al niente, una forma relazionale e comunicativa espressa nell'eco costante di una conversazione che ha esaurito le potenzialità di diventare comprensione. Una comunicazione sospesa nel vuoto chiuso del proprio subconscio, che, formalizzato nello spazio tra le due figure, sottolinea che tanto, una parola vale quasi quanto nessuna parola.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Achrome, 1960 c.
Cotone idrofilo a quadri
Cotton wool in squares
40 x 30 cm

Paola Di Bello

Paola Di Bello
Il velo di Sais (The Veil of Sais), 1984-89
36 Polaroid ossidate / 36 oxidized Polaroids
85 x 72 cm

Manzoni & Di Bello

Gaspare Luigi Marcone

Paola Di Bello was born and grew up within a particularly fertile artistic-familial context. The daughter and later the assistant of Bruno Di Bello (Torre del Greco, 1938 – Milan, 2019, an exponent of the Neapolitan neo-avant-garde strand and co-founder of Gruppo 58 before moving to Milan where he established relations with the most advanced artistic circles), the young photographer took her first steps in photographic experimentation in absolute freedom and heterodoxy.

Towards the mid 1980s, a "chance discovery" changed the direction of her research. The artist found that Polaroid film stock to which a fixative is not applied, changes in tonality and chromatic-luminous effects according to humidity, temperature and other chemical-physical variations. The films therefore appeared gilded, metallic, almost mirror-like. This period saw the creation of new pieces such as *Il velo di Sais* (The Veil of Sais, 1984–89). The work is composed of 36 Polaroids set in a regular grid of 6 x 6 images, all different, but with similar effects. The individual sheets are laid on a support on which a friend of the artist is portrayed, remaining concealed from the observer. The front of the work therefore becomes that "veil" which we find in the title and which references the celebrated but unfinished philosophical novel, *The Disciples at Sais* by Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg, Oberwiederstedt, 1772 – Weissenfels, 1801). Briefly, in the work of the German poet, a young man sets off for the Temple of Sais, where a simulacrum of the goddess Isis covered with a veil is venerated: by "revealing" the image one will obtain understanding of the universe.

The composition of this work recalls several variations of the *Achromes* by Piero Manzoni, from the earliest, made with canvas in squares and kaolin (from 1958), through to the example from the following years in sewn canvas or with soft cotton wool squares. In terms of the "alchemical" process, the composition might also recall the *Achromes* in cobalt chloride that, as Manzoni writes, "change colour with variations in the weather". The artist's Polaroids possess a "veiled" epidermic effect like a delicate shroud – Giuseppe Sanmartino's *Veiled Christ* (Naples, 1720–1793) is always present to the most attentive of eyes – recalling the earliest descriptions of Manzoni's *Achromes*, defined by the contemporary critics as "white linens" or "white sheets". Quite apart from formal or chromatic analogies, Paola Di Bello's work establishes a dialogue with Manzoni's research for conceptual and perceptive motives; the emptying of the image, which is reformulated, regenerated and resignified, or the almost tactile, "haptic" perception of the surface, which constantly become something "other", a "new land", leaving the observer free to explore pure "zones of meeting".

Manzoni & Di Bello

Gaspare Luigi Marcone

Paola Di Bello nasce e cresce in un contesto artistico-familiare molto fertile. Figlia, e poi assistente, di Bruno Di Bello (Torre del Greco, 1938 – Milano, 2019), esponente della neoavanguardia napoletana, cofondatore del Gruppo 58 – poi trasferitosi a Milano, dove stringe rapporti con i circoli artistici più avanzati – la giovane fotografa muove i primi passi in assoluta libertà ed eterodossia nelle sperimentazioni fotografiche.

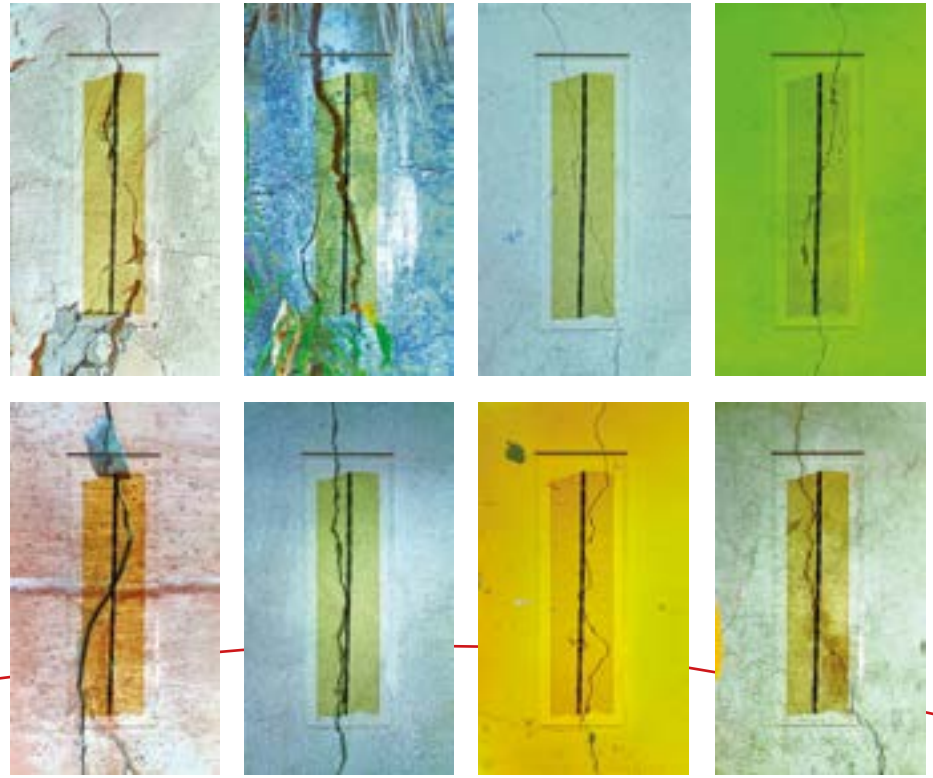
Verso la metà degli anni Ottanta del Novecento una "scoperta casuale" cambia la strada delle sue ricerche. L'artista scopre che le pellicole Polaroid, alle quali non è applicato il fissativo, cambiano tonalità ed effetti cromatico-luminosi a causa dell'umidità, della temperatura e di altre variazioni chimico-fisiche. Le pellicole dunque appaiono dorate, metalliche, quasi specchianti. Nascono in questi anni nuove opere come *Il velo di Sais* (1984–89). L'opera è composta da 36 Polaroid ordinate in una griglia regolare di 6 x 6 immagini, tutte diverse tra loro ma con effetti simili. Le pellicole sono poggiate su un supporto, sul quale vi è il ritratto di un'amica dell'artista, che resta dunque celato all'osservatore. Il *recto* dell'opera diviene quindi quel "velo" che ritroviamo nel titolo e che rimanda al celebre romanzo filosofico, incompiuto, *I discepoli di Sais* di Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg; Oberwiederstedt, 1772 – Weissenfels, 1801); nel lavoro del poeta tedesco, in estrema sintesi, un giovane si mette in viaggio verso il tempio di Sais, dove si venera il simulacro della dea Iside coperto da un velo: "svelando" l'immagine si avrà la conoscenza dell'universo.

La composizione di questo lavoro ricorda varie tipologie di *Achromes* di Piero Manzoni, dai primi, realizzati con tela a quadri e caolino (dal 1958), fino agli esemplari degli anni successivi, in tela cucita o con soffici riquadri di ovatta. Per il processo "alchemico" si potrebbero ricordare anche gli *Achromes* in cloruro di cobalto che, come scrive Manzoni, "cambiano colore col variare del tempo". Le Polaroid dell'artista possiedono un effetto epidermico "velato" come delicate lenzuola – il *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino (Napoli, 1720–1793) è sempre vivo negli occhi più attenti –, che ricordano le prime descrizioni degli *Achromes* manzoniani definiti, dalla critica coeva, come "lini bianchi" o "bianche lenzuola". Al di là di alcune analogie formali o cromatiche, il lavoro di Paola Di Bello dialoga con la ricerca manzoniana per ragioni concettuali e percettive; lo svuotamento dell'immagine, che viene riformulata, rigenerata e risignificata, o la percezione quasi tattile, "aptica", della superficie, che diviene costantemente "altro", una "nuova terra", lasciando il fruitore libero di muoversi in candide "zone di incontro".

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Linea (frammento) [Line (fragment)], 1959 c.
Inchiostro su carta / Ink on paper
20 × 77 cm

Andrea Francolino



Andrea Francolino
Minuto 13 (Minute 13), 2023
Video, 60”, edizione unica / unique copy

Manzoni & Francolino

Flaminio Gualdoni

As is well known, Andrea Francolino has chosen the crack, that is to say an accident, insignificant in itself, involving a plastic whole, as the focus of his research. He has no interest in the "ruined beauty" evoked by Ezra Pound in the *Pisan Cantos*, nor in the preoccupation that prompted Adolf Hitler to order that the buildings of the Reich should be built in stone and marble rather than concrete, to ensure they would have a glorious future as illustrious ruins.

Far more prosaically, albeit with a particularly lucid intellectual attitude, Francolino sees in the crack a physiological factor that alters a preordained, or expected, order, introducing to it the vital trigger of a risk that opens to aesthetic dimensions, broadly aesthetic, unforeseen. The crack, whether architectural or of the Earth, whether minimal or planetary, whether an insignificant shiver in plasterwork or the fault line between continental plates, is in any case in itself an event, an alteration of state that indelibly marks a mode and a world, that stands as a unique and impromptu characterisation of a space: which is, and which opens up in its buried bruised aesthetic, perhaps, "of the high Eldoreans ill-closed doors!", as the poet had it, already annexed to that territory of art by Piero Manzoni, between his indifferent creases and the total and visionary thinking reiterated in *Socle du monde*.

So here we have Francolino focussing on the accidentality of the event, on its characteristics and behavioural traits, and on retrieving it in the measure of artifice, that careful fashioning of what is pure trauma, that valorising of the valueless event to the point that he makes it a manifestation, an interrogation at least, of a possible meaning. Framing, also, its internal correspondences, in a game in which never do you know when to say it is disorder and when it is order. I like to think that this is the polar opposite of Sol Lewitt's *Incomplete Open Cubes*, from numerous points of view: and that it is a gloss of acute penetration regarding that work.

Manzoni & Francolino

Flaminio Gualdoni

Andrea Francolino, è noto, ha scelto la crepa, cioè un accidente in sé insignificante di un insieme plastico, come protagonista delle sue riflessioni. Nulla gli importa della "bellezza diroccata" evocata da Ezra Pound nei *Canti pisani*, e neppure della preoccupazione che spinse Adolf Hitler a disporre che gli edifici del Reich fossero costruiti di pietra e marmo, anziché in cemento, per garantire loro un futuro aulico di rovine eccellenti.

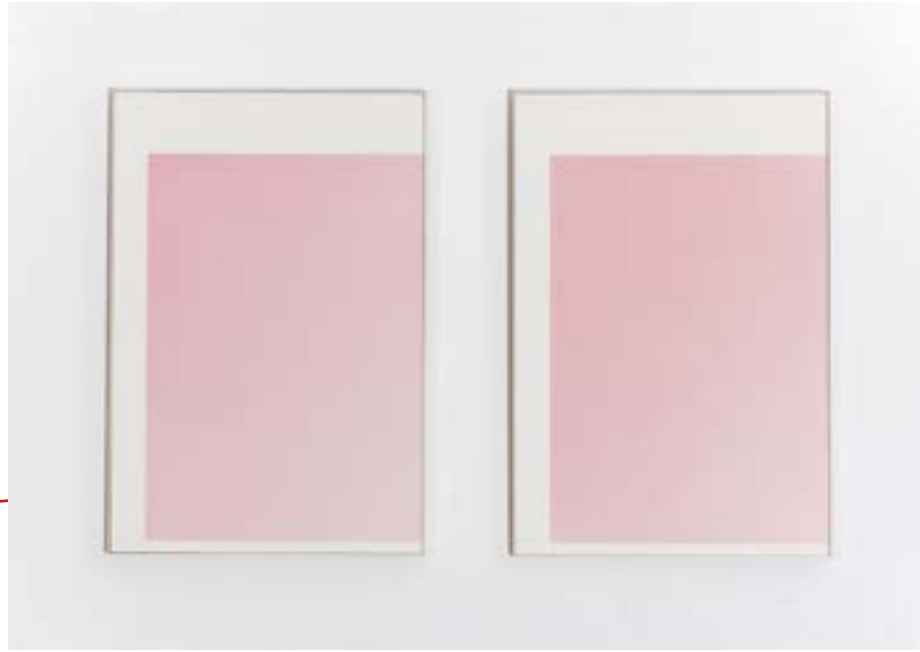
Molto più prosaicamente, ma con piglio intellettuale lucidissimo, Francolino vede nella crepa un fattore fisiologico che altera un ordine preordinato, o atteso, immettendovi l'innesco vitale di un'alea che apre a dimensioni estetiche, latamente estetiche, imprevedute. La crepa, che sia essa architettonica o della terra, che sia minima oppure planetaria, che sia il brivido insignificante d'intonaco oppure la linea di faglia delle placche continentali, è comunque in se stessa sempre un accadimento, un'alterazione di stato che segna indelebile un modo e un mondo, che si fa caratterizzazione unica e impreventiva d'uno spazio: che c'è, e che schiude nella propria esteticità affogata e contusiva, magari, "d'alti Eldoradi malchiuse porte!", come voleva il poeta, annesse al territorio dell'arte già da Piero Manzoni, tra le sue grinze indifferenti e il pensiero totale e visionario ribadito da *Socle du monde.*

Ecco dunque Francolino concentrarsi sull'accidentalità dell'evento, sui suoi caratteri e comportamenti, e recuperarla alle misure dell'artificio, al fare con cura ciò che è puro trauma, al valorizzare l'evento del disvalore sino a renderlo manifestazione, interrogazione almeno, d'un senso possibile. A incorniciarne, anche, le interne corrispondenze, in un gioco in cui mai sai dire esattamente quando sia disordine e quando ordine. Mi piace pensare che questo sia l'esatto opposto degli *Incomplete Open Cubes* di Sol Lewitt da molti punti di vista: e ne sia una glossa d'acuta penetrazione.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Achrome, 1960 c.
Cloruro di cobalto / Cobalt chloride
40 × 30 cm

Carlo e Fabio Ingrassia



Carlo e Fabio Ingrassia
I limiti del perdono (The Limits of Forgiveness), 2013-14
Pastello su cartone Schoeller / Pastel on Schoeller card
40,4 x 27,4 cm

Manzoni & Ingrassia

Raffaella Perna

The link between the work of Piero Manzoni and that of Carlo and Fabio Ingrassia might, at first glance, appear to be purely stylistic: Manzoni's small *Achrome* (1960) and the pastel on paper (2013–14) by the Ingrassia twins are in fact close in form, colour and even size. Yet the dialogue between these works exists on a deeper level. Both works, in fact, entertain a relationship with space and material of an environmental nature. For Manzoni, 1960 was a year of great experimentation, not only from an aesthetic-conceptual point of view, but also with regard to the study of materials. The artist's words are eloquent in this sense: "My first *Achromes* are from '57: in canvas soaked in kaolin and glue: since '59 the *raster* of the *Achromes* has been stitched by machine. In '60 I made others in cotton wool, in expanded polystyrene, I experimented with phosphorescents, and others soaked in cobalt chloride that changed color with variations in the weather. In '61 I continued with others in straw and plastic and with a series of pictures, always white, in cotton wool balls and then hairy ones, with clouds, in natural or artificial fibers. I also made a sculpture in rabbit skin". The *Achrome* exhibited on this occasion exploits the ability of cobalt chloride to change colour according to atmospheric humidity, mutating from blue to pink: while not breaking the confines of the pictorial surface, the work therefore acts as a kind of living organism, transforming itself in relation to the environment and its changes. The environmental quality of Manzoni's *Achrome* also returns, in some respects, in the pastel on paper created by the Ingrassia brothers. In this work belonging to the series *I limiti del perdono* (The Limits of Forgiveness, 2013–14), the sign is composed of infinite lines, with no dots or interruptions. The production of these works has been well described by Francesca Guerisoli: "The process is associated to microspheres, very closely set dots, which are deposited on the surface of the paper without exerting any pressure thanks to the sharpening of the coloured pencils with scalpels and agate stone. Schoeller paper, which is very rich in glue, allows them to reduce the distance between one dot and the next, lending greater uniformity. By placing the paper in certain spaces in the house for around 20 days, the dust that settles on it prepares it to receive the colour". What emerges is the physical and environmental nature of the "material-colour" used by the Ingrassia twins. A quality that becomes clear, for example, in the installations presented at the MACRO in Rome in 2015 and at the Museo Civico in Castelbuono in 2016, where colour becomes matter and space, and enters into a living and changing relationship with the environment. In the work of Carlo and Fabio Ingrassia, as in that of Manzoni, colour takes on body, or rather, itself becomes body and exists in an osmotic and dynamic relationship with the outside environment.

Manzoni & Ingrassia

Raffaella Perna

Il legame tra l'opera di Piero Manzoni e quella di Carlo e Fabio Ingrassia, a un primo sguardo, potrebbe sembrare unicamente di carattere stilistico: il piccolo *Achrome* (1960) di Manzoni e il pastello su carta (2013–14) dei gemelli Ingrassia sono infatti vicini sotto il profilo formale, sul piano cromatico e persino nelle dimensioni. Eppure, il dialogo tra questi lavori si colloca a un livello più profondo. Entrambe le opere, infatti, intrattengono un rapporto con lo spazio e con la materia di tipo ambientale. Per Manzoni il 1960 è un anno di grandi sperimentazioni, non soltanto dal punto di vista estetico-concettuale, ma anche per ciò che concerne lo studio dei materiali. Le parole dell'artista sono in tal senso eloquenti: "I miei primi 'achromes' sono del '57: in tela imbevuta di caolino e colla: dal '59 il raster degli 'achromes' è costituito da cuciture a macchina. Nel '60 ne ho eseguiti in cotone idrofilo, in polistirolo espanso, ne ho sperimentati di fosforescenti, e altri imbevuti di cobalto cloruro che cambiano colore col variare del tempo. Nel '61 ho continuato con altri ancora in paglia e plastica e con una serie di quadri, sempre bianchi, in pallini d'ovatta e poi pelosi, con delle nuvole, in fibre naturali o artificiali. Ho anche eseguito una scultura in pelle di coniglio". L'*Achrome* esposto in questa occasione sfrutta la capacità del cloruro di cobalto di cambiare colore a seconda dell'umidità atmosferica, passando dal blu al rosa: l'opera, dunque, pur non infrangendo i limiti della superficie pittorica, agisce come una sorta di organismo vivente e si trasforma in rapporto all'ambiente e ai suoi cambiamenti. La qualità ambientale dell'*Achrome* manzoniano torna, per certi aspetti, anche nel pastello su carta realizzato dai fratelli Ingrassia, appartenente alla serie *I limiti del perdono* (2013–14), dove il segno si compone di linee infinite, senza punti o interruzioni. La pratica esecutiva di queste opere è stata ben descritta da Francesca Guerisoli: "Il processo è legato a microsfere, puntini molto ravvicinati, che si depositano sulla superficie della carta senza esercitare alcuna pressione grazie all'affilatura delle matite colorate attraverso bisturi e pietra d'agata. La carta Schoeller, molto ricca di colla, consente loro di ridurre la distanza tra punto e punto donando una maggiore uniformità; sistemando la carta in alcuni spazi della casa per circa venti giorni, la polvere che vi si deposita la prepara a ricevere il colore". Ciò che emerge è la natura fisica e ambientale della "materia-colore" usata dai gemelli Ingrassia. Una qualità, questa, che si rende chiara, ad esempio, nelle installazioni presentate al MACRO di Roma nel 2015 e al Museo Civico di Castelbuono nel 2016, dove il colore si fa materia e spazio, ed entra in rapporto vivo e mutevole con l'ambiente. Nell'opera di Carlo e Fabio Ingrassia, come in quella di Manzoni, il colore prende corpo, anzi, si fa esso stesso corpo e vive in relazione osmotica e dinamica con l'ambiente esterno.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Achrome, 1962 c.
Panini e caolino / Bread and kaolin
31 × 31 cm

Giovanni Morbin

Giovanni Morbin
La quarta settimana (The Fourth Week), 2011-12
Immagini dalla performance presentata a / Images from the performance presented in Suzzara, Torino, Verona, Udine

Manzoni & Morbin

Giorgio Verzotti

I've never read it in the books but I've heard it mentioned by those who knew Manzoni: the *Achromes* with the bread rolls soaked in liquid white kaolin are the portrait of his baker (a variation heard from a well-known collector: the portrait of his barman). Not that this was the primary aim: the *Achrome*, as the absence of colour, always represents a fragment of the infinite, but let's just say that this transcendent hypothesis is on occasion rooted in quotidian experience, hence the bread, and also the packages wrapped in paper and tied with string.

Giovanni Morbin works within that everyday experience and its collective dimension: his performances or installations, his events, let's say, frequently require a collaboration rather than just visual consumption. The artist has spoken of social sculpture, perhaps in the footsteps of Joseph Beuys, but it would perhaps be better to speak of artistic research behind which a social dynamic acts and can be glimpsed. In the case of the work exhibited here, bread returns as a factor of interaction with the public: the artist will prepare a large number of ceramic casts reproducing his face; the bread that emerges from the oven will in fact carry his features.

The operation entitled *La quarta settimana* (The Fourth Week) was staged for the first time in 2011 for the Premio Suzzara, and then twice more to date. The prize money was used for the operation, the bakers produced hundreds of loaves, all carrying Giovanni's face, with the artist offering them from a table in the square to passers-by who ate them without paying. A gift rather than a purchase, certainly, but as usual in Morbin's public work, there was nothing consolatory or merely playful, but rather something disturbing.

The same thing happened with Manzoni and his eggs, marked with a thumb print and given to the public to eat: in both cases, then and today, in the repetition of the *La quarta settimana* at Soncino, the memory of something barbaric emerges, with Manzoni treating the ritual of communion with ironic detachment and Morbin re-actualising it in the form of a free and indulgent service.

The artist as anthropologist? Make of it what you will, but in the end the mnestic trace remains, referencing the original cannibalistic collective ritual, when René Girard's scapegoat was a human being torn to pieces for the salvation of the community.

Manzoni & Morbin

Giorgio Verzotti

Non l'ho mai letto sui libri ma l'ho sentito riferire da chi ha conosciuto Manzoni: gli *Achromes* con le michette immerse nel caolino bianco liquido sono il ritratto del suo fornaio (variante sentita da un noto collezionista: il ritratto del barista). Non che questo fosse lo scopo primario, l'*Achrome* in quanto assenza di colore, vale sempre come un frammento di infinito, diciamo però che questa ipotesi trascendente, a volte, si radica nell'esperienza quotidiana, e quindi il pane, come anche i pacchi in carta da imballo con tanto di spago.

Giovanni Morbin lavora calato nel quotidiano e nella sua dimensione collettiva: le sue performance o installazioni, i suoi eventi, diciamo meglio, spesso vanno fruiti non solo con lo sguardo, è richiesta una collaborazione. L'artista ha parlato di scultura sociale, forse sulle tracce di Joseph Beuys, ma sarebbe meglio parlare di una ricerca artistica dietro cui si intravede e agisce una dinamica sociale. Nel caso dell'opera esposta, ritorna il pane come fattore di interazione con il pubblico: l'artista predispone un gran numero di calchi in ceramica, che riproducono il suo volto; il pane che uscirà dal forno riporterà le sue fattezze.

L'operazione intitolata *La quarta settimana* è stata realizzata per la prima volta nel 2011 per il Premio Suzzara, e da lì altre due volte, fino a oggi. L'ammontare del premio è stato impiegato per l'operazione, i fornai hanno sfornato centinaia di pani, tutti con la faccia di Giovanni, che li ha offerti su un banchetto in pubblica piazza alla gente, casualmente lì convenuta, e li ha mangiati, senza pagare. Il dono invece dell'acquisto, certo, ma come di consueto nell'opera pubblica di Morbin non c'è niente di consolatorio o di meramente ludico, semmai qualcosa di inquietante.

Succedeva così anche con Manzoni e le sue uova, segnate dalla sua impronta e date in pasto al pubblico: in ambedue i casi, allora e oggi, nella ripetizione de *La quarta settimana* a Soncino, aleggia la memoria di qualcosa di barbarico, che Manzoni trattava con distacco ironizzando sul rito della Comunione e Morbin riattualizza in forma di servizio voluttuario gratuito.

L'artista come antropologo? Prendetela come volete, ma al fondo resta la traccia mnestica che rimanda al rito collettivo cannibalico delle origini, quando il capro espiatorio ricordato da René Girard era un essere umano, e veniva sbranato per la salvezza della comunità.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Linea di lunghezza infinita (Line of Infinite Lenght), 1960
Cilindro di legno nero, etichetta di carta
Wooden cylinder, paper label
15 × 5 cm

Liliana Moro

Liliana Moro
Spazio libero (Free Space), 1989
Lettere in legno dipinte in giallo traffico, tubi d'acciaio. Fotografia colorata dall'artista (in mostra matrice su carta millimetrata)
Letters in wood painted in traffic yellow, steel tubes. Photograph coloured by the artist (in this exhibition matrix on graph paper)
Ogni lettera / Each letter 27 x 36 cm c.

Manzoni & Moro

Gaspare Luigi Marcone

In the structured, profound and now internationally renowned research of Liliana Moro (Milan, 1961), there are at least two “symbolic” moments of contact with the work of Piero Manzoni. At a young age, when the paths of art were still nebulous, she saw in a generalist magazine the reproduction of an *Achrome* with bread rolls and kaolin: this was a “revelatory moment”, of a De Chirican nature, that made her realise that art is something “other”, different, free from conventions, styles and orthodoxies. After a brief, more traditionalist course of study at the Brera Academy of Fine Arts, these elements were reinforced by her direct acquaintance with Luciano Fabro (Turin, 1936 – Milan, 2007).

She co-founded, with other artists, Lo Spazio in Milan’s Via Lazzaro Palazzi and the magazine *tiracorrendo*, which revitalised the Milanese art scene between the late 1980s and early 1990s. In 1989, Moro participated in the major group show *Conto Terzi* (For Third Parties) at Soncino, Manzoni’s birthplace. Not yet in her thirties, the artist presented a work that was a personal manifesto; she installed a verbo-visual sculpture, made of wood and steel tubes, entitled *Spazio libero* (Free Space), in the open air, at Porta San Rocco (also known as Porta di Sera), evoking the advertisements on urban billboards, but above all breaking free of architectural and mental confines.

In a work that is direct and essential, but with a great poetic inspiration, Liliana Moro indirectly synthesised Manzoni’s creative drive; many of the Italian artist’s reflections can be found enunciated in one of his best-known and most explosive texts, *Libera dimensione* (Free Dimension), published in 1960 in the second issue of the magazine *Azimuth*, co-founded with Enrico Castellani (Castelmassa, 1930 – Celleno, 2017) together with the self-managed space of almost the same name, Azimut; the introduction of the text is emblematic: “The emergence of new conditions and the appearance of new problems lead, along with the need for new solutions, to new methods and new measures: one does not leave the ground by running or jumping; one needs wings; modifications are not enough: the transformation must be complete”, continuing shortly afterwards, “in the total space form, color and dimensions have no sense, the artist has conquered his complete freedom: […] dimensions do not exist in total space”. These Manzonian reflections were written in parallel with the creation of one of his most revolutionary works, the *Linea di lunghezza infinita* (Line of Infinite Length, in various examples), a simple wooden cylinder painted black, where it is the inscription, that is to say, the paper label, that “in-forms” us about the “in-finite”.

In the Soncino exhibition *Relazioni (im)possibili*. *Il fil rouge da Piero Manzoni a oggi* [(Im) possible relations. The *fil rouge* from Piero Manzoni to the Present Day] Liliana Moro is exhibiting the matrices on graph paper of *Spazio libero*, the original idea behind her 1989 work.

Manzoni & Moro

Gaspare Luigi Marcone

Nel percorso articolato e profondo di Liliana Moro (Milano, 1961), ormai noto a livello internazionale, vi sono almeno due momenti di contatto, ovvero “simbolici”, con l’opera di Piero Manzoni. In giovane età, quando le vie dell’arte sono ancora nebulose, vede la riproduzione su una rivista generalista di un *Achrome* con panini e caolino: è un “momento rivelativo”, di dechirichiana memoria, che le fa capire che l’arte è qualcosa di “altro”, diverso, libero da convenzioni, stili, ortodossie. Dopo un breve percorso di studi più tradizionalista all’Accademia di Belle Arti di Brera questi elementi sono potenziati dalla conoscenza diretta di Luciano Fabro (Torino, 1936 – Milano, 2007).

Ha co-fondato, con altri artisti, Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi a Milano e la rivista “tiracorrendo”, che tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta del Novecento hanno rivitalizzato il panorama artistico milanese. Nel 1989 Liliana Moro partecipa alla grande mostra collettiva *Conto Terzi* proprio a Soncino, paese natale di Manzoni. L’artista, non ancora trentenne, espone un lavoro che è una dichiarazione di poetica; installa una scultura verbo-visuale, in legno e tubolari, dal titolo *Spazio libero*, all’aperto, presso Porta San Rocco (detta anche Porta di Sera), evocando gli annunci della cartellonistica urbana, ma soprattutto uscendo dai confini architettonici e mentali.

In un’opera diretta ed essenziale, ma dal grande afflato poetico, Liliana Moro sintetizza, indirettamente, l’azione creativa manzoniana; molte riflessioni dell’artista italiano si trovano ben enunciate in uno dei suoi testi più noti e dirompenti, *Libera dimensione*, pubblicato nel 1960 sul secondo numero della rivista “Azimuth”, co-fondata con Enrico Castellani (Castelmassa, 1930 – Celleno, 2017) insieme al quasi omonimo spazio autogestito Azimut; l’*incipit* del testo è emblematico: “Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev’essere integrale” continuando poco dopo “nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l’artista ha conquistato la sua integrale libertà: […] nello spazio totale non esistono dimensioni”. Queste riflessioni manzoniane sono parallele alla creazione di una delle sue opere più rivoluzionarie ovvero la *Linea di lunghezza infinita* (in vari esemplari), semplice cilindro di legno dipinto di nero, dove è l’iscrizione, ossia l’etichetta di carta, che “in-forma” dell’“in-finito”.

Per la mostra soncinese *Relazioni (im)possibili. Il fil rouge da Piero Manzoni a oggi*, Liliana Moro espone le matrici in carta millimetrata di *Spazio libero*, l’idea originaria del suo lavoro del 1989.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Merda d'artista n. 63 (Artist's Shit No. 63)
maggio / May 1961
Scatoletta di latta, carta stampata
Tin can, printed paper
5 x ø 6,5 cm

Cesare Pietroiusti

Cesare Pietroiusti
Comunione (Communion), 2018
Banconota da cinquecento euro / 500 Euros banknote
8,2 x 16 cm
Residuo della performance realizzata con / Residue of the performance staged with Ludovica Bianco, Sebastiano Bottaro, Riccardo Chesti, Angelo Di Bello, Cecilia Pecorelli e / and Julie Pezzali presso / at Angelo Mai, Roma, 7 maggio / May 2018

Manzoni & Pietroiusti

Marco Senaldi

In his famous *Economic and Philosophical Manuscripts* of 1844, a very young Marx referenced Shakespeare's definition of money: "visible god, that solder'st close impossibilities".

In the modern era, in which the "visible god" seems to disappear in a wave of electronic transactions, digital money and cryptocurrencies, going back to the tangible support of money represents a questioning of an entire ideological system, which makes of the economy its essential hub. However, this is precisely what, in different forms and at different times, two artists linked by a thin subversive thread have done, Piero Manzoni and Cesare Pietroiusti.

In 1961, in fact, Manzoni created *Merda d'artista* (Artist's Shit) in 90 examples, signed and number, with a declared content of 30 gr. A form of *hyper-good* that, from its first appearance, aroused reactions of dismay, irony and scandal. *Merda d'artista* might be considered the ideal physical consequence of *Consumazione dell'arte / Dinamica del pubblico / Divorare l'arte* (Consumption of Art / Dynamic of the Public / Devour Art), a performance held on the 21st of July 1960 at the Azimut gallery in Milan, where Manzoni had distributed hardboiled eggs marked by his thumb print to those present, inviting them to peel and eat them.

It should however be remembered that the artist himself indicated that the *Merda* should be sold at "the price of gold, according to that day's rate". Even though the association between the can as a "product" and the value of gold might seem to be a mere detail, it is actually of great importance as in the 1960s, the dollar was still officially convertible to gold. However, in the late 1950s, in the wake of a severe dollar crisis, gold began to become a "safe haven asset". Imposing parity between a can nominally containing excrement and gold as the absolute and universal exchange value expressed savage irony directed at goods, money and value.

Cesare Pietroiusti's performance *Comunione* (Communion) instead consists of a kind of "mass" in which a 500 Euro banknote is broken and given to the participants to eat. Those participants are asked to return the consumed piece of banknote and from that moment they are co-owners of the reconstituted banknote – together with Cesare, who is of course also the author. *Comunione* directly references *Mangiare denaro* (Eat Money), which was staged for the first time in 2005, with the ingestion of money and its recovery as excrement and "artistic" exchange value fused into a single process.

However, here it is crucial to recognise the ideological mutation between the era and the significance of *Merda d'artista* and the atmosphere and meaning of *Comunione* – a mutation that revolves around the notion of "value". While *Merda d'artista* associates shit with gold, implicitly recognising some form of "stability" in the latter, and thereby arousing an immediate popular reaction (shit and gold must remain opposites), *Comunione* denounces an underlying instability, within a context in which physical ingots no longer lie behind the banknote, but rather financial transactions, fluctuating markets, subprimes and futures.

Comunione, the artistic act at the end of which we find ourselves with fragmented and unserviceable banknotes, leads in a certain sense to *Merda d'artista* (which vice versa is today a highly valued piece of art) to its point of catastrophe: despite its liturgical title, *Comunione* in fact arouses the atrocious and unconfessable suspicion that money itself may have lost every "divine" connotation and has ultimately become a pure and simple waste product.

Manzoni & Pietroiusti

Marco Senaldi

Nei suoi celebri *Manoscritti economico filosofici*, risalenti al 1844, un giovanissimo Marx ricorda la definizione di Shakespeare del denaro: "dio visibile, che fonde insieme le cose impossibili".

Nell'epoca moderna, in cui il "dio visibile" sembra scomparire, tra transazioni elettroniche, moneta digitale e criptovalute, tornare a occuparsi del supporto tangibile del denaro è una messa in discussione di un intero sistema ideologico, che fa dell'economia il suo perno essenziale. Ma esattamente questo è quello che, in forme e in tempi diversi, hanno fatto due artisti legati da un sottile filo di sovversione, cioè Piero Manzoni e Cesare Pietroiusti.

Nel 1961, infatti, Manzoni realizza *Merda d'artista* in novanta esemplari, firmati e numerati, dal contenuto dichiarato di 30 grammi; una sorta di *ipermerce*, che, fin dal suo apparire, suscita reazioni di sconcerto, ironia e scandalo. La *Merda d'artista* potrebbe essere considerata l'ideale conseguenza fisiologica alla *Consumazione dell'arte / Dinamica del pubblico / Divorare l'arte*, performance tenutasi il 21 luglio 1960 presso la galleria Azimut di Milano, dove Manzoni aveva distribuito al pubblico uova sode contrassegnate dall'impronta del proprio pollice, invitando i presenti a sbucciarle e a mangiarle.

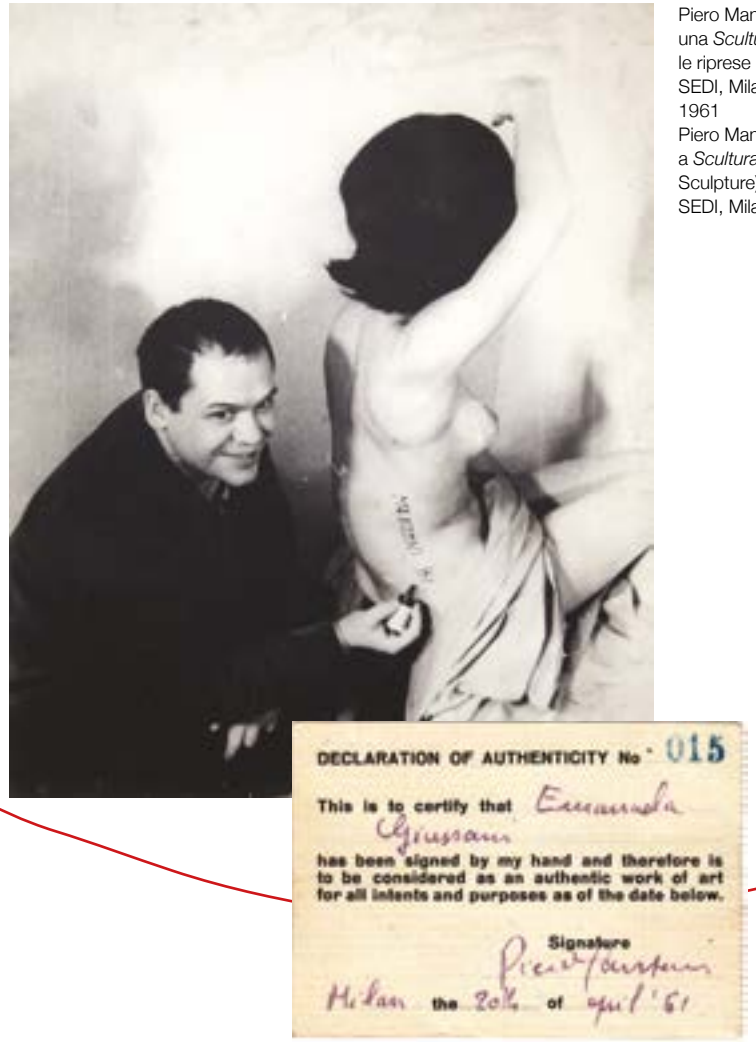
Ma occorre ricordare che, per scelta dell'autore, la *Merda* doveva vendersi "al prezzo dell'oro, secondo la quotazione della giornata". Anche se questa associazione tra la scatoletta come "prodotto" e il valore in oro potrebbe sembrare un dettaglio, essa riveste invece un'enorme importanza poiché, negli anni Sessanta del XX secolo, era ancora in vigore la convertibilità ufficiale del dollaro in oro. Tuttavia, proprio alla fine degli anni Cinquanta, a seguito di una grave crisi del dollaro, l'oro iniziò a diventare un "bene rifugio". Imporre la parità fra una scatoletta che nominalmente contiene escrementi e l'oro come controvalore assoluto e universale esprime una micidiale ironia nei confronti della merce, del denaro e del valore.

La performance di Cesare Pietroiusti *Comunione* consiste invece una sorta di "messa" in cui una banconota da cinquecento euro viene spezzata e data da mangiare ai partecipanti. Questi devono restituire il pezzo di banconota mangiato e da quel momento sono comproprietari della banconota ricostruita – assieme a Cesare, che naturalmente ne è anche l'autore. *Comunione* si richiama direttamente a *Mangiare denaro*, che fu realizzata per la prima volta nel 2005 e in cui l'ingestione del denaro e il suo recupero come escremento e il controvalore "artistico" sono fusi in un unico processo.

Tuttavia, è qui cruciale cogliere il mutamento ideologico che intercorre tra l'epoca e il significato di *Merda d'artista* e l'atmosfera e il senso di *Comunione* – un mutamento che si incentra sulla nozione di "valore". Se *Merda d'artista* aggancia la merda all'oro, implicitamente riconoscendo a quest'ultimo una qualche "stabilità", e con ciò suscitando una immediata reazione popolare (merda e oro devono restare opposti), *Comunione* denuncia una instabilità di fondo, in un contesto in cui, dietro la banconota, non ci sono più lingotti fisici, ma accordi finanziari, mercati fluttuanti, *subprime* e *futures*.

Comunione, l'azione artistica al termine della quale ci ritroviamo con delle banconote frammentate e inservibili, porta in un certo senso *Merda d'artista* (che viceversa oggi è un pezzo d'arte altamente quotato) al suo punto di catastrofe: nonostante il titolo liturgico, *Comunione* infatti solleva l'atroce e inconfessabile sospetto che il denaro stesso abbia perduto ogni connotato "divino" e sia diventato, da ultimo, un puro e semplice scarto.

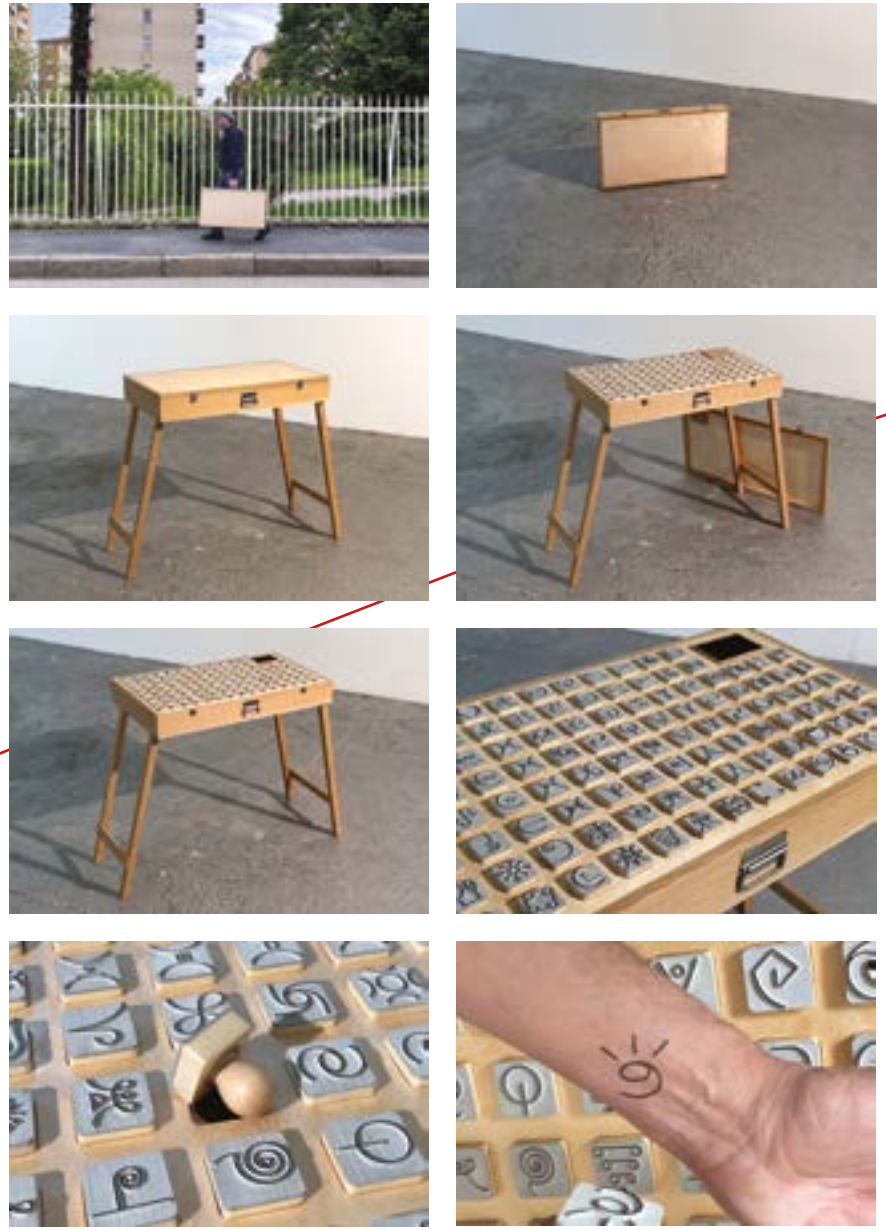
Piero Manzoni


DECLARATION OF AUTHENTICITY No 015
This is to certify that Emanuela Giussani
has been signed by my hand and therefore is to be considered as an authentic work of art for all intents and purposes as of the date below.
Signature
Milan the 20th of April '61

Piero Manzoni mentre firma una *Scultura vivente*, durante le riprese per il Filmgiornale SEDI, Milano, 13 gennaio 1961
Piero Manzoni signing a *Scultura vivente* (Living Sculpture) for Filmgiornale SEDI, Milan, 13 January, 1961

Piero Manzoni
Certificato d'autenticità n. 015 di Emanuela Giussani (Declaration of Authenticity No. 015 of Emanuela Giussani), 20 aprile / April 1961
Inchiostro su carta / Ink on paper
7 x 10 cm

David Reimondo



David Reimondo
Certificazione etimografica (Etymographical Certification), 2023
Tavolino portatile in legno con timbri / Portable table in wood with stamps
80 x 40 x 10 cm

Manzoni & Reimondo

Raffaella Perna

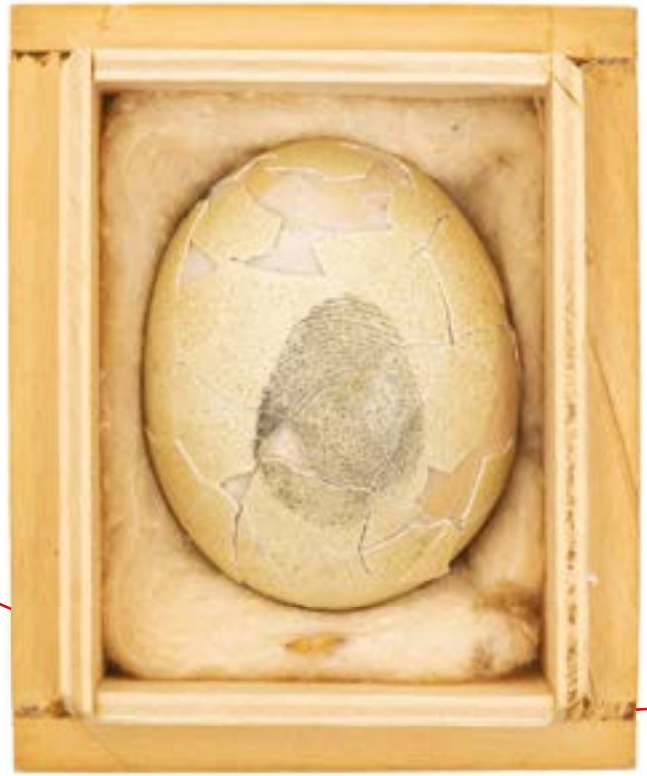
On the 2nd of June 1962 in Rome, Piero Manzoni signed the arm of Umberto Eco, who thereby assumed the *status* of an authentic work of art. Years later, the philosopher was to say that despite not washing his wrist for two weeks, the signature quickly faded. In contrast, the painter Franco Angeli side-stepped the "trap" invented by Manzoni, having instinctively intuited its almost diabolical power. For Angeli, in fact, the *Certificati d'autenticità* (Declarations of Authenticity) gave the artist, a new demiurge, the power of life or death over his creatures: "By my will you have become a sculpture – You are the result of my artistic invention – therefore from today you are my creature and you will belong to me until the moment when I, deciding your freedom, will destroy you". This, in short, is the interpretation of Manzoni's project provided by Angeli who, instead, preferred to have the artist authenticate his right shoe, which then became an art relic and fetish. More than 60 years later, David Reimondo is confronting the *Certificati d'autenticità* very differently, placing the accent on the participatory aspects of Manzoni's gesture. On this occasion, Reimondo is impressing on visitors' bodies a stamp with a symbol of his own invention. The public is left free to decide on which part of the body the artist is to perform his ritual, which is now more choral and in certain respects playful. From this point of view, Reimondo's action recalls that of Renato Mambor in 1964 at Gian Tomaso Liverani's Galleria La Salita, in which the artist stamped a number of sheets of paper in person and then invited the public to do likewise. However, Reimondo introduces several significant variations: on the one hand, following in Manzoni's footsteps, he prefers to work within the sphere of the body, on the epidermis of the people involved in the action, calling into question their subjective dimension. In his project, in fact, the personal and collective spheres inseparably intertwine. On the other hand, the more than 100 stamps with which the artist leaves a mark on the people involved reference verbal (or perhaps preverbal would be better) language in a very specific way and are closely associated with the *Etimografia* (Etymography) series on which Reimondo has been working for a decade. These symbols, similar to oriental ideograms in formal terms, are the fruit of a process of deculturalisation which aims not so much at the invention of a new alphabet, as an exercise in the conceptual and physical annulment of the linguistic and visual codes that condition and model our reality. Involving the participants in the action and inviting them to choose where to stamp these symbols, Reimondo makes them an active part of a process of reflection on the collective nature of language.

Manzoni & Reimondo

Raffaella Perna

Il 2 giugno del 1962, a Roma, Piero Manzoni firma il braccio di Umberto Eco, che viene così ad assumere lo *status* di opera d'arte autentica. Anni dopo, il filosofo racconterà di non essersi lavato il polso per due settimane, ma che, nonostante ciò, la firma svanì in fretta. A differenza sua, il pittore Franco Angeli evitò di cadere nella "trappola" inventata da Manzoni, di cui il pittore, d'istinto, intuiva il potere quasi diabolico. Per Angeli, infatti, i *Certificati d'autenticità* davano all'artista, nuovo demiurgo, potere di vita o di morte sulle sue creature: "Tu per mio volere sei divenuto una scultura – Tu sei il risultato della mia invenzione artistica – quindi da oggi sei una mia creatura e mi apparterrai fino al momento in cui io decidendo la tua libertà ti distruggerò". Questa, dunque, l'interpretazione del progetto di Manzoni data da Angeli che, al suo posto, preferì fare autenticare la sua scarpa destra, assurta a reliquia e feticcio d'arte. A distanza di oltre sei decenni, David Reimondo si pone in relazione con i *Certificati d'autenticità* in modo assai diverso, mettendo l'accento sugli aspetti partecipativi del gesto di Manzoni. In quest'occasione, Reimondo imprime sul corpo dei visitatori un timbro con un simbolo di sua invenzione. Il pubblico è lasciato libero di decidere su quale parte del corpo fare compiere all'artista il proprio rito, fattosi ora più corale e per certi aspetti ludico. Da questo punto di vista l'azione di Reimondo ricorda quella realizzata da Renato Mambor nel 1964 alla Galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani, in cui l'artista, in diretta, timbrava alcuni fogli di carta, e poi invitava il pubblico a fare altrettanto. Ma Reimondo introduce alcune varianti significative: da una parte, sulla scia di Manzoni, preferisce lavorare sulla sfera del corpo, sull'epidermide delle persone coinvolte nell'azione, chiamando in causa la loro dimensione soggettiva. Nel suo progetto, infatti, la sfera personale e quella collettiva si intrecciano in modo inscindibile. Dall'altra, gli oltre cento timbri con cui l'artista lascia un segno sul corpo delle persone coinvolte rimandano al linguaggio verbale (o, forse meglio, preverbale) in modo molto peculiare e si legano alla serie *Etimografia*, a cui Reimondo lavora ormai da un decennio. Questi simboli, simili dal punto di vista formale agli ideogrammi orientali, sono il frutto di un processo di de-culturalizzazione, che non mira tanto all'invenzione di un nuovo alfabeto, quanto piuttosto a un esercizio di azzeramento, concettuale e fisico, dei codici linguistici e visivi che ci condizionano e modellano la nostra realtà. Coinvolgendo i fruitori nell'azione e invitandoli a scegliere dove imprimere questi simboli, Reimondo li rende parte attiva di un processo di riflessione sul carattere collettivo del linguaggio.

Piero Manzoni



Piero Manzoni
Uovo scultura n. 11 (Egg Scultpure No. 11), 1960
Uovo in scatola di legno / Egg in a wooden box
5,5 × 6,5 × 8 cm

Fabio Roncato

Fabio Roncato
Landscape_4, 2023
Resina poliuretanica, vernice, argilla
Polyurethane resin, varnish paint, clay
Ø 49 cm

Manzoni & Roncato

Luca Bochicchio

In *Uovo scultura* (Egg Sculpture) by Piero Manzoni (1960), the attempt to stabilise the egg is the (successful?) attempt to sublimate death, to perpetuate life. The fingerprint impressed by the artist (man-demiurge-shaman) is a seal: apparently simple, primary in the literal and anthropological sense of the term, it certifies a passage, portrays a time in transition, as in a single movie frame, man's transit on Earth, the passage of that life that attempts to escape through the mesh of the mysterious, supreme and sacred existential deception of death.

Landscape_4 by Fabio Roncato (2023) appears as a disc of primordial astral rock, an agglomerate of alien material fallen to Earth from sidereal distances and orbits. The surface of this disc is corrugated with ridges, branches, crests, craters, probable depressions, oceans that open between the extensions of the caps. Visual speculations, arbitrary literary references, rhetorical customs lead the instinct associated with the gaze along these lines.

And yet, the process underlying this work by Roncato is the work itself, in a certain sense: the process is the message, to paraphrase McLuhan. Roncato has in fact staged a complex concatenation of decidedly experimental actions, at the centre of which is friction, the reaction of heterogeneous chemical and physical elements. The clay is soaked in paint, spread on the epoxy resin, left to solidify and then stabilise, immersed in water, and then allowed to dissolve. The clay is no more, it disappears and leaves intact the shell or matrix, the crust, a metaphor for the Earth, a "diorama of the landscape", as the artist defines it. A fossil carapace, an induced and derived sign that will be good for future archaeologists, historians of art and material culture.

In this case too, as with Manzoni's *Uovo scultura*, the transition and the gesture crystalise in the mark: in the print of a finger which is an identifier both personal and of a collective existence (for Manzoni), and in another mark which derives from the gesture of Roncato's hand which combines clay, paint and resin.

For Manzoni, the *Uovo scultura* was an opportunity and a pretext for experimenting with the development of a process, as alchemy or transubstantiation entail procedures and formulas. Rituals and technical procedures which with Roncato take diverging paths, although we seem to see them both, simultaneously in the compression of the historical time of this exhibition, baking, whitening, immersing, flattening, heating, wetting, drying, solidifying, cleaning and stamping: a whole sequence of passages, experiments and progressive clarifications, through to the crust and the trace of the landscape and the passage.

Manzoni & Roncato

Luca Bochicchio

In *Uovo scultura* di Piero Manzoni (1960) il tentativo di stabilizzare l'uovo è il tentativo (riuscito?) di sublimare la morte, di eternare la vita. L'impronta digitale apposta dall'artista (uomo-demiurgo-sciamano) è un sigillo: apparentemente semplice, primario nel senso letterale e antropologico del termine, esso certifica un passaggio, ritrae come in un fotogramma un tempo in transizione, il transito dell'uomo sulla Terra, su quella vita che tenta di sfuggire tra le maglie dell'inganno esistenziale, misterioso supremo e sacro, della morte.

Landscape_4 di Fabio Roncato (2023) appare come un disco di roccia astrale primordiale, un agglomerato di materia aliena piovuta sulla Terra da distanze e orbite siderali. La superficie di questo disco è solcata da dorsali, diramazioni, creste, crateri, probabili avvallamenti, oceani che si aprono tra le estensioni delle calotte. Speculazioni visive, riferimenti letterali arbitrari, consuetudini retoriche portano l'istinto legato allo sguardo verso queste direttrici.

Eppure, il processo che sta alle spalle di quest'opera di Roncato è l'opera stessa, in un certo senso: il processo è il messaggio, parafrasando McLuhan. Roncato ha infatti messo in atto un'articolata concatenazione di azioni, decisamente sperimentali, al cui centro sta la frizione, la reazione di elementi chimici e fisici eterogenei. L'argilla viene imbevuta nella vernice, stesa sulla resina epossidica, lasciata a solidificarsi e quindi a stabilizzarsi, immersa nell'acqua, fatta disciogliere. La creta non c'è più, svanisce e lascia intatto l'involucro o matrice, la crosta, metafora della Terra, un "diorama del paesaggio", la definisce l'artista. Un carapace fossile, segno indotto e derivato buono per futuri archeologi, storici dell'arte e della cultura materiale.

Anche in questo caso, come per *Uovo scultura* di Manzoni, il transito e il gesto si cristallizzano nella traccia: nel segno di un dito che è impronta identificativa personale e al contempo di un'intera esistenza collettiva (per Manzoni); e in un altro segno che è dato dal gesto della mano di Roncato, che fonde argilla, vernice e resina.

Per Manzoni, *Uovo scultura* fu l'occasione e il pretesto di sperimentare ed elaborare un processo, perché l'alchimia o la transustanziazione prevedono procedure e formule. Rituali e procedure tecniche che in Roncato prendono vie divergenti ma sembra di vederli entrambi, simultaneamente, nella compressione del tempo storico di questa mostra, a infornare, sbiancare, immergere, schiacciare, scaldare, bagnare, asciugare, solidificare, pulire, imprimere: tutto un lavoro di passaggi, esperimenti e chiarimenti progressivi, fino alla crosta e alla traccia del paesaggio e del passaggio.

Piero Manzoni

Piero Manzoni
Piero Manzoni con le *Uova*, Herning, 1960
Piero Manzoni with *Uova* (Eggs), Herning, 1960

Skygolpe

Skygolpe
skmzoPd0hecl - skmzAC8naSfz, 2023
Stampe su carta fotografica
Prints on photographic paper
11 x 9 cm ciascuna / each

Manzoni & Skygolpe

Mirco Marino

Piero Manzoni shifts constantly between presentation and representation, between the thing and its image. The work exists as a simulacrum contained both within its own shell and behind the gaze of the observer. Contrarily, the work exists as an object of the world, as a myth lacking symbolic value, a unique reference to what it is. Hence, a tube carrying the script “Linea lunga mt 33,30” (Line m 33.30) is indeed a tube, but also the line itself, the eggs become hidden idols, in which what is, the art and the artist become invisible in a single moment.

In this case, being lies not so much in presence as in truth. A trick perhaps, or perhaps further confirmation that if reality is generated by representation, then every work of art can only occupy that distance between the world and each of the discourses that describe it. It is through a similar concept that the artist may discover the space beyond the canvas, that of the world. A *total space* as an unlimited and expressive possibility, but also a space of truth.

Skygolpe’s works exist within an existential contradiction that lays bare the fragility of the concept of truth. The images of the diptych *skmzoPd0hecl - skmzAC8naSfz* fracture the digitality of the digital. At first glance, the work is composed of two photographs of sculptural installations in a neutral space. The installations are accumulations of what seem to be photographic lenses, camera bodies and eggs. The dense black of the equipment contrasts with the colours of the eggshells, emphasising the opposition between the two materials, which in an unusual assembly find themselves defining their meaning through eidetic and chromatic rather than symbolic intuitions. This is a significant clash, which triggers reflections on the nature of the photographic medium and on the dynamics of vision, between concealment and overexposure.

Skygolpe structures the message through levels on a pareidolithic dimension, in that gap between the visible and the recognisable, between the level of the real, the perceptual and the virtual. In fact, not one of the photographs is a trace; they are images generated from other images through a practice based on the instruments of artificial intelligence used as a *medium*. Hence, the accumulation of photographic equipment and the eggs, of the present and the invisible, counterbalances an accumulation of images, which in a generative process give rise to a representation always on the cusp between a claim of truth and an act of faith.

Manzoni & Skygolpe

Mirco Marino

Piero Manzoni si muove costantemente tra presentazione e rappresentazione, tra la cosa e la sua immagine. L’opera esiste come simulacro contenuto tanto nel proprio involucro che dietro lo sguardo dell’osservatore. E in contraddizione, l’opera esiste come oggetto del mondo, come mito privo di valore simbolico, un unico rimando a ciò che è. Così, un tubo recante la scritta “Linea lunga mt 33,30” è sì un tubo, ma anche la linea stessa, le uova diventano idoli nascosti, in cui ciò che è, l’arte e l’artista si danno invisibili in un unico momento.

L’essere, in questo caso, non sta tanto nella presenza, quanto nella verità. Un inganno forse, o forse la riprova che se la realtà si dà per rappresentazione, allora ogni opera non può che occupare quella distanza tra il mondo e tutti i discorsi che di volta in volta lo raccontano. È attraverso una concezione simile che l’artista può scoprire lo spazio oltre la tela, quello del mondo. Uno *spazio totale* come possibilità espressiva illimitata e immediata, ma anche uno spazio di verità.

I lavori di Skygolpe vivono in una contraddizione esistenziale che mette a nudo la fragilità del concetto di verità. Le immagini del dittico *skmzoPd0hecl – skmzAC8naSfz* incrinano la digitalità del digitale. A un primo sguardo, l’opera è composta da due fotografie di istallazioni scultoree in uno spazio neutro. Le istallazioni sono accumuli di quelli che sembrano obiettivi fotografici, corpi macchina e uova. Il nero denso delle apparecchiature si pone in contrasto con i colori del guscio delle uova sottolineando l’opposizione tra le due materie, che in un montaggio inconsueto si trovano a definire il loro senso attraverso delle intuizioni eidetiche e cromatiche piuttosto che simboliche. Si tratta di uno scontro significativo, che mette in atto delle riflessioni sulla natura del *medium* fotografico così come sulle dinamiche della visione, tra occultamento e sovraesposizione.

Skygolpe struttura il messaggio per livelli su una dimensione pareidolitica, in quel *gap* tra il visibile e il riconoscibile, tra il livello del reale, del percettivo e del virtuale. Di fatto, nessuna di quelle fotografie è una traccia, sono immagini generate a partire da altre immagini attraverso una pratica che ha alla sua base gli strumenti dell’intelligenza artificiale utilizzata come *medium*. Così, all’accumulo di strumenti fotografici e uova, di presente e invisibile, fa da contraltare un accumulo di immagini, che in un processo generativo danno vita a una rappresentazione sempre sulla soglia tra pretesa di verità e atto di fede.

Biografie/Biographies

Sergio Breviario His research is based on the verification of exhibition systems that themselves prove to be artistic processes, staging participatory mechanisms lacking absolute certainties. In his works, drawing meets sculpture, poised between architecture, space and image. He teaches at the Academy of Fine Arts in Verona.

Dario Buccino A composer and performer, he has created the *Percussioni HN*, Hic et Nunc (Percussion HN), large steel sculptures that reveal the bodily trace of those who play them in complex scores. He has performed in Europe, the United States and China. He teaches in conservatoires and universities. His music has been the object of academic publications, degree theses and documentary films.

Gianni Caravaggio His works indicate an imaginative space, where the choice of form and materials takes on a metaphorical value, creating a new meaning. The work alludes to new universes and to states of mind which the observer access through their own imagination. He teaches sculpture at the Academy of Fine Arts in Milan.

Nicolò Cecchella He tackles the themes of identity, the body, and representation, declining them through the interaction of diverse languages and techniques: sculpture, photography, video and installations. His works feature in private and public collections including GAM Torino, Galleria del Cembalo and Palazzo Borghese in Rome.

Barbara Colombo She lives and works in Milan. The creation of these latest works, a turning point in what has been a long process, proved to be laborious: a layering of pigments, powders and ash on paper, which takes time to manifest. The content and the container become one and the same and the game of making art materialises.

Massimo De Caria A sculptor, he lives and works in Milan. His artistic research is expressed through simple, essential forms that highlight the confines and hidden aspects of the existing. Important themes include the relationship with time and its stratifications and also the interaction between sculpture and the public, necessary for the full manifestation of the work.

Carlo Dell'Acqua He was born in Bormio and lives in Milan. His work focuses on interactive recognition between subjects and objects, exploring the diverse modes of stress and transformation to which the identities of things and those observing them are subjected, starting with his own identity, often exhibited as a simple container from which to squeeze meaning.

Paola Di Bello Her artistic research is representative of the trajectories that photography has followed over the last 30 years. She has taken an interest in various working methods, fruit of the hybridisation between the inherited conceptual vocation and social investigation, which sees man and the landscape at the centre of her focus.

Andrea Francolino At the centre of his work is the crack in its infinite variations. Through multiple disciplinary forms such as aesthetics, ethics, ecology and science he seeks to keep faith with nature. He has coined the word "econcrethic" as a portmanteau of eco, concrete and ethics to define interventions realised with natural materials. He is one of the founders of The Open Box Milano.

Carlo and Fabio Ingrassia The Ingrassia twins, born in Catania, live and work in Milan. They create their works jointly, generally using pastels on a paper support, in a slow and meticulous process of stratification. They have exhibited in various public and private venues, including the MACRO and the Galleria Nazionale in Rome.

Giovanni Morbin He graduated in Venice with Emilio Vedova. He constructs functional objects to which he confers the value of instruments and his research is associated with performance. He is the co-author of the ETICA ESPRESSIVA UNIVERSALE (EEU, UNIVERSAL EXPRESSIVE ETHICS) declaration from 8 May 1994. In 1995, he founded SUPERFICIE TOTALE (TOTAL SURFACE) and from then on, his performances have been *Hybridisations*.

Liliana Moro She lives and works in Milan. Having graduated from the Brera Academy of Fine Arts, together with other artists she founded Lo Spazio in Via Lazzaro Palazzi. She has exhibited in various settings and venues including Documenta IX, Kassel, Castello di Rivoli, Turin, Moderna Museet, Stockholm, PS1, New York, Galleria Nazionale, Rome, the Italian Pavillion at the 58th Venice Biennale and MUHKA, Antwerp.

Cesare Pietroiusti He lives in Rome and is a lecturer in the Visual Arts Workshop at IUAV, Venice.
Since 1977, he has exhibited in private and public spaces, devoted to the arts and otherwise, in Italy and abroad.
In recent years his work has focussed on the theme of exchange and on the paradoxes that may be created in the folds of the economic system.

David Reimondo His work focuses on the human being; among his diverse strands of research, a complex exercise in cultural de-training has led him to invent a new sign and phonetic system which he has called *Etymography*. He has exhibited in numerous public and private spaces including the Museo Novecento in Florence and the Teatro Filodrammatici in Milan.

Fabio Roncato His work investigates forms, elements and energies from nature and contemporaneity: the work is always modelled spontaneously and unpredictably. In these experimental methods, imagination plays a determinant role. He has exhibited in various venues, the latest of which being the Italian Pavillion at the Gwangju Biennale in the Republic of Korea.

Skygolpe Following an experience as a street artist in London, he produces works based on a silhouette, a hybrid of digital and physical art in an unbreakable bond. In the installations the artist questions new technologies and is one of the foremost figures in the NFT community. He is currently experimenting with works produced by artificial intelligence.

Sergio Breviario La sua ricerca si basa sulla verifica di sistemi espositivi che risultano essi stessi processi artistici, mettendo in scena meccanismi partecipativi privi di certezze assolute. Nei suoi lavori il disegno incontra la scultura, in equilibrio tra architettura, spazio e immagine. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Verona.

Dario Buccino Compositore e performer, ha creato le *Percussioni HN* (Hic et Nunc), grandi sculture di acciaio che rivelano l'orma corporea di chi le fa risuonare secondo complesse partiture. Si è esibito in Europa, negli Stati Uniti, in Cina. Insegna presso conservatori e università. La sua musica è oggetto di pubblicazioni accademiche, tesi di laurea, film documentari.

Gianni Caravaggio I suoi lavori indicano uno spazio immaginativo, dove la scelta formale e dei materiali assume un valore metaforico, creando un senso nuovo. L'opera allude a nuovi universi e a stati d'animo cui l'osservatore accede con la propria immaginazione. È docente di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Milano.

Nicolò Cecchella La sua ricerca affronta i temi dell'identità, del corpo e della rappresentazione declinandoli attraverso l'interazione di diversi linguaggi e tecniche: scultura, fotografia, video, installazione. Sue opere sono presenti in collezioni private e pubbliche tra le quali GAM Torino, Galleria del Cembalo e Palazzo Borghese, a Roma.

Barbara Colombo Vive e lavora a Milano. La realizzazione di questi ultimi lavori, punto di svolta di un lungo percorso, risulta essere laboriosa: una stratificazione di pigmenti, polveri e cenere su carta, che richiede tempo per essere manifesta. Il contenuto e il contenitore diventano tutt'uno, e il gioco del fare arte si materializza.

Massimo De Caria Scultore, vive e lavora a Milano. La sua poetica si esprime con forme semplici e necessarie, che evidenziano i punti limite e nascosti dell'esistente. Temi importanti sono la relazione con il tempo e le sue stratificazioni, o anche l'interazione tra scultura e pubblico, necessaria per la piena manifestazione dell'opera.

Carlo Dell'Acqua Nato a Bormio, vive a Milano e lavora intorno alle interazioni di riconoscimento tra soggetti e oggetti, esplorando le diverse modalità di stress e trasformazione cui vengono sottoposte le identità delle cose e di chi le guarda, a partire dall'identità propria, sovente esibita come semplice contenitore da cui spremere senso.

Paola Di Bello La sua ricerca artistica ben rappresenta le traiettorie che la fotografia ha intrapreso negli ultimi trent'anni, interessandosi a modalità operative variegate, frutto dell'ibridazione tra la vocazione concettuale ereditata e l'indagine sociale, che vede l'uomo e il paesaggio al centro dei propri interessi.

Andrea Francolino Al centro del suo lavoro è la crepa nelle sue infinite varianti. Attraverso più forme disciplinari come estetica, etica, ecologia, scienza, cerca di tener fede alla natura. Ha coniato la parola *econcrethic*, unione di eco, concreto ed etico per definire gli interventi realizzati con materiali naturali. È tra i fondatori di The Open Box Milano.

Carlo e Fabio Ingrassia I gemelli Ingrassia, nati a Catania, vivono e lavorano a Milano. Le loro opere vengono realizzate a quattro mani, perlopiù usando i pastelli su un supporto cartaceo, in un lento e meticoloso processo di stratificazione. Hanno esposto in diverse sedi pubbliche e private, tra cui il MACRO e la Galleria Nazionale di Roma.

Giovanni Morbin Si diploma a Venezia con Emilio Vedova. Costruisce oggetti funzionali a cui conferisce il valore di strumenti e la sua ricerca è legata alla performance. È coautore della dichiarazione ETICA ESPRESSIVA UNIVERSALE (EEU), 8 maggio 1994. Nel 1995 fonda SUPERFICIE TOTALE e da quel momento le sue performances sono *Ibridazioni*.

Liliana Moro Vive e lavora a Milano. Diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera, fonda, con altri artisti, Lo Spazio in via Lazzaro Palazzi. Ha esposto in diverse sedi, tra cui Documenta IX, Kassel; Castello di Rivoli, Torino; Moderna Museet, Stoccolma; PS1, New York; Galleria Nazionale, Roma; 58ª Biennale di Venezia, Padiglione Italia; MUHKA, Anversa.

Cesare Pietroiusti Vive a Roma ed è docente del "Laboratorio Arti Visive" presso lo IUAV di Venezia.
Dal 1977 ha esposto in spazi privati e pubblici, deputati alle arti e non, in Italia e all'estero.
Negli ultimi anni il suo lavoro si è concentrato sul tema dello scambio e sui paradossi che possono crearsi nelle pieghe dei sistemi economici.

David Reimondo Il suo lavoro si incentra sull'essere umano; tra le diverse ricerche, un complesso esercizio di de-addestramento culturale lo ha portato a inventare un nuovo sistema segnico e fonetico, che ha chiamato *Etimografia*. Ha esposto in numerosi spazi sia pubblici che privati, tra cui il Museo Novecento di Firenze e il Teatro Filodrammatici a Milano.

Fabio Roncato Il suo lavoro indaga forme, elementi, energie della natura e della contemporaneità: l'opera si modella spontaneamente in maniera ogni volta imprevedibile. In questi metodi di scoperta l'immaginazione ha un ruolo determinante. Ha esposto in diverse sedi, ultima delle quali il Padiglione Italia alla Biennale di Gwangju (Repubblica di Corea).

Skygolpe Dopo un'esperienza di street artist a Londra, produce opere partendo da una *silhouette*, ibride tra arte digitale e fisica, in un legame indissolubile. Nelle installazioni si interroga sulle nuove tecnologie ed è tra gli artisti più noti nella community NFT. Sta ora sperimentando opere prodotte dall'intelligenza artificiale.

Catalogo stampato in occasione della mostra / Published on the occasion of the exhibition

Relazioni (im)possibili.
Il fil rouge da Piero Manzoni a oggi
(Im)possible relations. The *fil rouge* from Piero Manzoni to the Present Day

Museo della Stampa, Soncino (CR), Italy
24 giugno / June – 1 ottobre October 2023

A cura di / Curated by
Demis Martinelli &
Rosalia Pasqualino di Marineo

Organizzazione / Organisation
Fondazione Piero Manzoni e Pro loco Soncino APS – Museo della Stampa

Design
Fayçal Zaouali

Traduzioni / Translations
Neil Davenport

Redazione / Copyediting
Carla Casu (italiano)
Maria Conconi (inglese)

I curatori desiderano ringraziare / The curators would like to thank Luca Bochicchio, Lara Ilaria Braconi, Sergio Breviario, Dario Buccino, Celeste Cagnone, Cristiano e Fabrizio Cairati, Gianni Caravaggio, Nicolò Cecchella, Barbara Colombo, Carla Casu, Maria Conconi, Neil Davenport, Massimo De Caria, Bettina Della Casa, Carlo Dell'Acqua, Paola Di Bello, Famiglia de Rege, Daniela Ferrari, Andrea Francolino, Etan Genini, Flaminio Gualdoni, Roberto Grazioli, Hauser & Wirth, Carlo e Fabio Ingrassia, Fabrizio Lo Porto, Elena, Giacomo, Giuseppe e Luisa Manzoni di Chiosca, Gaspare Luigi Marcone, Mirco Marino, Giovanni Morbin, Liliana Moro, Marc Payot, Antonietta, Emma e Maria Pasqualino di Marineo, Pervinca Pedrini, Raffaella Perna, Cesare Pietroiusti, David Reimondo, Fabio Roncato, Massimo Santini, Karin Seinsoth, Marco Senaldi, Mattia Sommovigo (Skygolpe), Nicolò Sponzilli, Giorgio Verzotti, Iwan e Manuela Wirth, Fayçal Zaouali e quanti hanno collaborato a questo progetto /and all those who have contributed to this project.

Un sentito grazie a chi ha sostenuto la mostra / Our sincere thanks go those who have supported this exhibition
Bes Hotel, Bonizzi srl, Fornaci Laterzi Danesi spa, Fondazione Comunitaria della Provincia di Cremona, ITN snc di Maccabelli e Scarpini, Liberty House, Micron srl, Azienda Oro Verde, 8volante srl, Prandelli F.lli srl, Vanoli Ferro spa, Zuccotti Assicurazioni srl.

Un ringraziamento speciale ad / Our special thanks go to Agnese Boschini, Daniela Migotto & Irene Stucchi, senza le quali è impossibile realizzare qualsiasi progetto manzoniano / without whom it would be impossible to undertake any Manzonian project. Grazie in modo particolare a / Particular thanks also go to Giuseppe Cavalli, che con entusiasmo e passione ha reso possibile questa mostra e questo libro / who with enthusiasm and passion has made this exhibition and this catalogue possible.

Crediti fotografici / Photo credits

Foto Luigi Acerra: p. 24
Foto Bruno Bani: p. 48
© Dario Buccino / foto Valerio Turano: p. 13
Foto Lorena Caramanico: pp. 25, 29
© Paola Di Bello: p. 37
Courtesy Galerie Rolando Anselmi, Berlin/Roma e Kaufmann-Repetto, Milano/New York / foto Andrea Rossetti: p. 17
© HEART, Herning Museum of Contemporary Art / foto Ole Bagger: p. 68
Foto Roberto Marossi: p. 53
Foto Museo del premio Suzzara: p. 49
Foto Agostino Osio: pp. 8, 36, 44, 56
Foto Johnny Ricci e Annalisa Guidetti: p. 28
Foto Louis Schnakenburg: p. 16
Foto Matteo Zarbo: pp. 40, 52, 64

Tutte le opere di / All artworks by Piero Manzoni © Fondazione Piero Manzoni
Le opere degli altri artisti / The artworks by the other artists © 2023 gli artisti / the artists
Testi / Texts © 2023 gli autori / the authors

Le opere di Piero Manzoni provengono dalla Fondazione Piero Manzoni. I lavori degli altri artisti sono parte delle loro collezioni private / The works of Piero Manzoni have been provided by the Fondazione Piero Manzoni, while the works of the other artists have been drawn from their own private collections.

In copertina / Cover
Piero Manzoni a dieci anni nel giardino della casa in via Matteotti a Soncino, aprile 1943 / Piero Manzoni at 10 years of age in the garden of the house in Via Matteotti, Soncino, April 1943.